Prácticas Estéticas e Identidades Sociales

PROSAICA DOS

ISBN 968-23-2654-0
PP. 304.

Katya Mandoki

Manuscrito del autor:

Siglo Veintinuno editores CONACULTA · FONCA 2006

TABLA DE CONTENIDOS SINTÉTICA

TABLA DE CONTENIDOS EXTENSA

A Asaf y Amilcar, naturalmente.

Hago patente mi agradecimiento a la Universidad Autónoma Metropolitana por su respaldo firme a esta investigación y al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales (2005) por el apoyo económico para su publicación.

Prefacio

La estética obnubila. Oculta el misterio de la fascinación cuyo poder es a veces tan avasallador que puede transformar radicalmente una sociedad en un lapso breve. Por eso mismo, el estudio de la estética no tendría por qué seguirse circunscribiendo a los límites de las "Bellas Artes" o a unas cuantas categorías como “lo bello” o “lo sublime” a las que habitualmente la restringe la teoría tradicional. Tampoco se reduce exclusivamente a la moda, al diseño, la decoración o las artesanías y el folclor donde la voluntad estética es bastante obvia. Somos criaturas susceptibles a este encanto y, en consecuencia, la estética ejerce también un papel constitutivo en la producción de imaginarios, la legitimación del poder, la construcción del conocimiento y, sobre todo, la presentación de las identidades.

La pertinencia de elaborar el análisis de la estética con la mira puesta en las interacciones sociales me ha resultado más palpable toda vez que estrategias de carácter estético son desplegadas deliberadamente en áreas tan distintas como la política, la mercadotecnia, el deporte, la religión, la guerra, el Estado, la familia. Así, al explorar las identidades, tendremos que llegar necesariamente a sus criaderos: las matrices sociales. La sociedad no es un conglomerado abstracto de entes apilados o planchados sobre territorios geográficos, como se la imaginan quienes la reducen al cálculo estadístico. Tiene formas, escalas, rituales, tejidos duros y blandos, vivos y muertos, contagios y resistencias, núcleos y bordes, encantos y aversiones. Las matrices resultan ser las figuras en las que brotan los grupos sociales, todas y cada cual hiladas con fibras semiósicas y estésicas en un proceso de diversificación creciente.

Desde el lente de la estética, la presentación dramatúrgica de las identidades propuesta por Goffman hace medio siglo adquiere un matiz nuevo en su dinámica de persuasión, seducción y negociación. Toda puesta en identidad no sólo informa al interlocutor respecto de con quién está tratando: también lo intenta persuadir, conmover, incluso fortalecer o someter, para lo cual pone en juego estrategias estéticas. El sujeto trasciende de la mera detección de la presencia del otro hacia su valoración gracias a procesos de índole estética que influyen de manera definitiva en sus actividades por los diversos espacios sociales. Por artificios estéticos se fabrican identidades a los productos para lograr la adhesión del consumidor, a los Estados para generar cohesión nacional, a las religiones para sustentar la devoción del creyente, a los profesionistas para mantener su credibilidad, a los acusados para persuadir de su culpabilidad o inocencia, a los grupos extremistas para reclutar voluntarios y a los candidatos para que escalen a la silla presidencial. No hay conjunto social que no genere una estética.

Mientras la teoría estética ortodoxa se vuelca minuciosa y reiteradamente sobre los mismos problemas desde hace un cuarto de milenio (e.g. la objetividad de lo bello o la definición y límites del arte), en la práctica atestiguamos en total indefensión conceptual el desarrollo de una verdadera tecnocracia de la sensibilidad, psico-ingenierías de la subjetividad y boyantes estéticas de la violencia. Por ello, es cada vez más difícil refutar que muchos de los problemas más graves de la sociedad contemporánea pudieran estar directa, aunque no exclusivamente, relacionados a la estética. Me refiero a la drogadicción, racismo, delincuencia, suicidio, alcoholismo, violencia doméstica, pornografía, obesidad e incluso enfermedades emocionales como la depresión crónica, anorexia y desórdenes obsesivos y compulsivos en países altamente tecnologizados. Lo están porque entre las condiciones primordiales para la sobrevivencia física y mental del ser humano está su dignidad estética. La violencia psicológica que deriva en el crimen, el fanatismo militante y la patología social también pasa por la sensibilidad vejada del individuo.

Dada la amplitud de su espectro, el reto principal ha sido cómo abordar esta problemática sin perder en el camino la especificidad de lo estético. De ahí la necesidad de construir un modelo que permita distinguir y comprender los despliegues de estesis como ingrediente básico de todo intercambio social, pues cada ser humano se vincula a sus semejantes desde su condición sensible. El modelo octádico aquí propuesto a modo una retícula de dos coordenadas, cada cual con cuatro categorías en un formato entretejido semejante a un mapa, permite esa observación. Este esfuerzo de examinar simultáneamente los cuatro registros de la comunicación (el corporal,

el sonoro, el visual–espacial y el verbal) recupera la complejidad y riqueza de intercambios generalmente cercenados por el análisis a un solo registro (el verbal), semejante a reducir una sinfonía a un solo instrumento.

Si algo deja en claro esta exploración es que el estudio de la estética no podría jamás convertirse en una ciencia en el sentido estricto del término, pues está totalmente vinculado a la subjetividad no sólo como su objeto de estudio, sino como su lugar de enunciación y, más aún, de recepción y de análisis. Mientras el principio de verificabilidad de la ciencia exige que cualquier observador, dondequiera que se encuentre, pueda corroborar un fenómeno bajo las mismas condiciones, en el estudio de la estética las observaciones dependen totalmente de la ubicación matricial del sujeto. Que no sea científica no merma su potencial teórico y cognitivo. Por ello invito al lector a explorar su vida cotidiana desde estas coordenadas y prometo que encontrará aspectos sugerentes que nunca consideró relacionados al ámbito de la estesis. Lo que este libro ofrece es una cartografía para interpretar, desde cada configuración matricial, la sorprendente diversidad de la actividad estética.

PARTE I LOS CONTORNOS DE LA ESTÉTICA

La percepción generalizada de la filosofía como disciplina totalmente alejada de la realidad, que se ocupa exclusivamente de minucias terminológicas y eruditas para ostentar una pericia lingüística singular es en efecto preocupante. Esta especie de fundamentalismo filosófico que considera toda interdisciplina como indisciplina y que cultiva la intolerancia en capillitas excluyentes afecta seriamente a la reflexión de uno de sus derivados: la estética.

Ello aunado a que la estética en la vida cotidiana sea una manifestación volátil y persistente a la vez, pues no se coagula en obras finitas y durables como las obras de arte, aunque permea todos los ámbitos de la realidad social, el que no siempre sea espectacular ni extraordinaria, explica por qué no ha llamado la atención de la teoría. Pero el estudio de la estética en lo cotidiano se vuelve posible precisamente en la actualidad cuando las ciencias sociales y las humanidades (a través de disciplinas como la etnografía, la etología humana, el análisis conversacional, la microsociología o el interaccionismo simbólico, el constructivismo epistemológico y la teoría del juego) se han volcado a explorar la minuciosa red de los intercambios sociales concretos.

Capítulo 1. La estética y sus ramificaciones

De inicio, uno de los problemas que arrastra la teoría estética es confundir con frecuencia al objeto de análisis con la teoría que lo analiza –recuerda el caso de los locutores que anuncian "problemas meteorológicos" (en su sentido literal problemas con el estudio de los meteoros) para referirse a problemas climáticos o atmosféricos–. Por ello es común que autores interesados en este tema hablen de los "objetos estéticos" –literalmente objetos sensibles o perceptivos– queriendo decir "objetos de o para la estética".

Para no incurrir en esta confusión, valga delinear a la Estética como el estudio de la condición de estesis. Entiendo por estesis a la sensibilidad o condición de abertura o permeabilidad del sujeto al contexto en que está inmerso. Por lo tanto ya no plantearemos como problema fundamental del campo de estudio de la Estética a la "experiencia estética" (que

literalmente significaría "la bella experiencia", o la redundancia de "experiencia experiencial"), sino a la condición de estesis como abertura del sujeto en tanto expuesto a la vida. En suma, lo que nos interesa explorar en este texto no son ya esos momentos privilegiados que se han dado en denominar "contemplación estética" sino a esa condición del ser vivo que consiste en estar abierto al mundo. Al estar expuesto a la vida y al entorno, el sujeto es atraido a ciertos elementos según su especie y capacidad (como el moho y las hormigas a las feronomas, los trepadores sociales al dinero, los fans a su *celebrity*) en procesos semioquímicos que involucran tanto significación como atracción, es decir, tanto semiosis como estesis. Se trata, pues, de la condición fundamental de todo ser viviente (Cf.Tomo I: cap. 5)

Cuatro términos con una semejanza familiar semántica se repiten siempre a través de diversas teorías estéticas: lo subjetivo, lo sensible, la experiencia y lo estético. Es significativo que el denominador común de los cuatro sea nuestra disposición para la receptividad o percepción. El sujeto es estético por definición puesto que en todos los casos es la fuente de cualquier experiencia. Con Kant, *Crítica del Juicio* §1 entiendo la estesis como la dimensión subjetiva: "El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquél cuya base determinante no puede ser más que subjetiva. Si en un juicio [...(las representaciones)...] son solamente referidas al sujeto (a su sentimiento), este juicio es entonces siempre estético." (Subrayados míos)

Como tal, a la Estética como disciplina le competen dos ámbitos: el de la bio–estética como el estudio de la estesis en los seres vivos, y la socioestética como el estudio de las prácticas estéticas en la vida social.

Fig. 1

ESTÉTICA

BIO– ESTÉTICA	SOCIO– ESTÉTICA
CITO–ESTÉTICA, FITO– ESTÉTICA (estesis celular y vegetal)	PROSAICA Médica, Escolar, Familiar, Religiosa, Militar, Nacional, Jurídica, Deportiva, Artística
ZOO –ESTÉTICA, ANTHROPO– ESTÉTICA (estesiología animal y antropológica)	POETICA Música, Literatura, Escultura, Pintura, Cine, Fotografía, Poesía, Ópera,

Teatro.

El perfil de la bio–estética

En la *Historia de la sexualidad*, Foucault habla de una "estética de la existencia" y entiende por este concepto el modo de llevar una vida armónica o bella –como se la planteó la Grecia clásica– al mantener el equilibrio y autocontrol del sujeto sobre su vida. No es éste el sentido que me preocupa abordar en este trabajo, pero el interés de Foucault por examinar al sujeto desde la genealogía bajo la óptica de Nietzsche vale retomarse con todo y la perspectiva biológica y evolucionista de donde emerge. Adoptar esta aproximación genealógica en su sentido más amplio posible nos obliga entonces a reconocer que la estética no tiene por qué circunscribirse a los estetas o artistas, ni siquiera a la especie humana, ya que la abertura sensible al mundo ocurre con diversos grados de complejidad en todos los seres vivos a cualquier nivel de evolución orgánica. No hay razón para suponer que un animal sediento que encuentra agua para saciar su sed no disfrute además de su frescura. La estesis, tanto en la enunciación como en la recepción, está presente en especies animales: he ahí el caso de la mosca macho que eleva sus alas para asustar a su rival y alejarlo de su hembra, del perro que muestra los dientes para amenazar, del mono que patea el suelo para intimidar o del gato que expresa la estesis en la acústica del ronroneo, entornando los ojos, moviendo rítmicamente la cola y echándose al suelo para recibir caricias.

Maturana y Varela (1992, 43) exploraron a los seres vivos a tres escalas desde los organismos unicelulares pasando por los pluricelulares hasta los pluri individuales u organismos sociales en términos de su organización interna que denominaron autopoiesis. "Nuestra proposición es que los seres vivos se caracterizan en que, literalmente, se autoproducen continuamente. Indicamos estos procesos cuando denominamos a la organización que los define como organización autopoiética." 1Destacaron que, a nivel celular, el organismo más elemental genera una frontera a través de la membrana que lo distingue de su medio ambiente por una dinámica propia. Al mismo tiempo, cabe agregar, para que exista la autopoiesis es necesaria la estesis, es decir, la posibilidad de abertura al ambiente que rodea al organismo. En la célula esta condición de autopoiesis requiere cerrarse e individualizarse para efectuar el metabolismo, como

abrirse para detectar nutrientes y asimilarlos o desechar lo tóxico para su sobrevivencia. La estesis y la autopoiesis están tan imbricadas como la estesis lo está con la semiosis.

Este hecho permite comprender de manera mucho más concreta a qué nos referimos cuando hablamos de la enigmática palabra "sensibilidad": es la condición de receptividad o porosidad, es decir, de membrana, de todo ser vivo. La membrana es ese contorno que separa y conecta a la vez a un sujeto con su mundo (Umwelt), al yo con el no–yo a cualquier escala: Monera, Protista, Fungi, Plantae hasta Animalia. Así, a nivel celular la estesis podría concebirse como la condición que depende de la pared celular de las bacterias y de la membrana plasmática de las células. En el orden pluricelular, como en los animales mamíferos, se trata de membranas epiteliales como la piel o epidermis, la membrana timpánica que permite el oído, membranas para la vista como la córnea y los fotorreceptores en bastones y conos retinales, el epitelio olfatorio en la cavidad nasal y células gustativas en la lengua, todo ello conducido por el sistema nervioso al encéfalo o cerebro. Esta porosidad a los estímulos del medio ambiente constituyen la condición de estesis o sensibilidad en los seres vivos antes, durante y después de desencadenar procesos de semiosis. Se trata, sin duda, del umbral de toda semiosis que la rodea en todos sus lados, sea en la protosemiosis (al iniciar en el perceptor el ciclo funcional de von Uexküll) hasta el umbral transemiótico del éxtasis místico o el estado de coma en que se suspenden los sentidos. Semejante condición es, evidentemente, corporal. De ahí que la sensibilidad no sea en absoluto tan inmaterial o espiritual como se ha querido representar.

Podríamos entonces concebir al campo de los estudios estéticos a partir de una bioestética (que comprendería la citoestesis o sensibilidad celular, la fitosestesis o sensiblidad vegetal y la zooestesis o sensibilidad animal) como exploración de las criaturas vivas en tanto membranadas y expuestas al mundo. [2] En este texto vamos a centrarnos exclusivamente en el nivel socioestético, no el antropoestético entendido como estesiología del organismo en tanto abertura del primate humano al mundo. El campo de percepción del ser humano puede ser analizado neurológica, epistemológica o psicológicamente, pero aquí solamente rozaremos algunas de las consecuencias que su condición de estesis le impone como ser vulnerable y susceptible al placer y al dolor, apto para la fascinación y la repulsión, siempre en un contexto social.

El perfil de la zoo–estética

En una mañana fresca, un gato perezoso disfruta de su siesta en el punto más asoleado del sillón. Con observar el comportamiento animal no es difícil convencerse de la viabilidad de la zoo–estética. Mi gata Nu y su hijo se pasan el día durmiendo, retozando bajo las alfombras, explorarando la casa y el jardín, lamiéndose y acicalándose mutuamente. Juegan tres tipos juegos: locomotor (saltan, corren, trepan), de caza (simulan atacarse y cazan lagartijas y colibríes) y de objetos (lanzan y persiguen pelotas, estambres, cables) (cf. Bekoff y Byers 1998). Su placer es evidente.

Estos comportamientos ilustran lo que Levinas entendía como "sensibilidad" cuando afirmó: "La sensibilidad es gozo" y agrega "la sensibilidad no es un conocimiento teórico inferior ligado íntimamente en alguna forma con estados afectivos: en su misma gnosis, la sensibilidad es goce; está satisfecha con lo dado, está contenta." (Levinas 1998, 136). Es por tanto más fácil hallar la sensibilidad en el juego de los gatos que en las subastas de arte en Sotheby y de Christy u otros lugares de las urbes metropolitanas contemporáneas como galerías y museos donde a veces hay que esperar en largas filas para apurarse por salones abarrotados a escuchar una explicación con frecuencia trivial de obras de arte (y finalmente suspirar de alivio después de haber tenido un baño obligatorio de alta cultura).

Si bien es posible hablar de la sensibilidad animal con observarlos, queda, empero, a nivel de conjetura explorar la sensibilidad vegetal. Haremos una distinción adicional proyectada desde la semiótica de Thure von Uexküll, quien propone las categorías de endosemiosis y exo semiosis, y también a nivel conjetura podríamos derivar la endo–estesis y la exo–estesis, la primera como examen de la sensibilidad inherente y la segunda como interaccional. La endo–estesis puede ocurrir en la sensibilidad del feto, del comatoso y en menor medida del estado onírico. La exo–estesis va de los rituales de apareamiento a la producción artística.

La posibilidad de empatía o *einfühlung*, concepto clave de la filosofía estética de Lipps, pudiera hallar ahora evidencia empírica a raíz del hallazgo reciente de Giaccamo Rizzollati respecto a neuronas en el área ventral pre–motora de los monos que tienen la peculiaridad de que no sólo se disparan impulsos cuando el mono realiza una acción motora como empujar, jalar, tomar o masticar un cacahuate, sino también se activan al percibir que otro mono, e incluso el investigador humano, las realice. En otras palabras, esas neuronas se activan tanto en la realización de una acción como en la percepción de esa acción, y podría dar pistas significativas

para explicar el fenómeno de contagio de emociones. 3 A este nivel zooestético, podríamos entender la estesis etimológicamente como percepción y fenomenológicamente como disfrute.

El perfil de la socioestética

Vamos a demarcar a la socioestética como el estudio de los procesos de estesis en el seno de la vida social (haciendo eco a la definición de la semiología propuesta por Saussure como "el estudio de los signos en el seno de la vida social"). La socioestética, a su vez, podrá enfocar dos objetos de estudio particulares: la Poética como las prácticas de producción y recepción estética en el arte, y la Prosaica entendida como las prácticas de producción y recepción estética en la vida cotidiana. Este libro no trata de la socioestética, pues no abarca el ámbito de la Poética. Nuestro foco de atención será exclusivamente la Prosaica, aunque en ella vamos a incluir a la Prosaica del arte, es decir, el arte visto como práctica social en la vida cotidiana. La Prosaica artística es el análisis del arte como matriz social, mientras que la Poética artística, valga la redundancia, sería el examen de la obra artística desde el interior, con sus propias reglas e idiolectos de configuración. No nos ocuparemos de ésta, pues prácticamente toda la teoría estética hasta al fecha se ha dedicado a este tema.

Entendamos, pues, a la Prosaica como la teoría de las sensibilidades sociales y del papel de la estesis en las estrategias de constitución e intercambio de identidades individuales y colectivas,. Otra manera de demarcar a la Prosaica es como la exploración de actividades estéticas materializadas en procesos de construcción de realidades matriciales y sus respectivas identidades.

La estética del arte, tradicionalmente entendida como equivalente al campo entero de los estudios estéticos, es una parte de esta socioestética circunscrita a la matriz artística y conocida comúnmente como "*artworld*" o aparato legitimador del arte. La socioestética se ocuparía de ambas, la Poética como estética de la producción e interpretación artística y la Prosaica como su manifestación en la vida cotidiana.

Como punta del iceberg de la estética, la Poética ha sido la más conspicua de todas las actividades estéticas en el estudio de la construcción y recepción de artefactos dirigidos deliberadamente hacia sensibilidad humana como objetos del disfrute mental y sensorial. Es una práctica institucionalizada y asumida erróneamente como equivalente al campo entero de la estética. En torno a este tema se ha generado un verdadero laberinto de mitos, fetiches y miedos

sobre los que ya me he ocupado anteriormente (cf. Tomo I, parte I). Aquí deseo solamente señalar que la usurpación de casi totalidad de la teoría estética por la Poética se puede explicar fácilmente no sólo por los innegables y en ocasiones espectaculares logros artísticos sino también por su importante contribución a las estrategias de legitimación de la clase burguesa para la distinción social.(cf. Bourdieu 1984, Eagleton 1990)

Concluyo que si la significación (o semiosis) depende, como Bateson una vez lo señaló, de "una diferencia que hace una diferencia", la significancia (o estesis) depende de cómo nos afecta tal diferencia.

PARTE II MODELO OCTÁDICO PARA LOS INTERCAMBIOS ESTÉTICOS [4]

¿Por qué examinar la Prosaica desde el punto de vista de los intercambios, en lugar de hacerlo desde el enfoque tradicional en la estética a través de los objetos? Los intercambios son procesos en los cuales un sujeto se pone en relación con otros sujetos y su medio ambiente a través de una gran variedad de recursos. Aún el metabolismo, como condición básica de la supervivencia para cualquier ser vivo, es un proceso del intercambio entre la criatura y el ambiente, y en cada interacción estará siempre en juego un intercambio de algo, sean palabras o dinero, materia o energía, poder o flujos, cuerpos o artefactos, emociones o ideas.

En esta Parte II formularé una guía cartográfica con dos ejes de coordenadas, (como el de letras y números de los mapas) para explorar la vida cotidiana desde la perspectiva estética. Confío en que el lector sea indulgente con los neologismos aquí propuestos y los encuentre útiles y justificados como hitos mnemotécnicos para no perder el rumbo en este recorrido. En caso de emergencia, sugiero recurra al auxilio del glosario.

Capítulo 2. ¿Qué son los intercambios estéticos?

El intercambio, para Levi–Strauss, tiene como condiciones de posibilidad los conceptos de sustitución, equivalencia, valor, identidad en la diferencia y continuidad ideal a través de cambios perceptibles. Podemos hablar de diversos tipos de intercambio según el enfoque que se elija: económico en sentido estricto (de bienes y trabajo), matemático (de valores numéricos), semiótico (de mensajes, discursos, signos o enunciados), libidinal (de deseos, flujos y placeres sexuales) y estético (de efectos sensibles). Estos modos de intercambio no son puros pues casi siempre que pueden hallarse elementos de un tipo de intercambio en otro; la distinción aquí hecha es meramente analítica.

Para Levi Strauss el intercambio es el común denominador de un gran número de actividades sociales aparentemente heterogéneas, lo que indirectamente guió a Goux a formular un isomorfismo entre lo económico y lo lingüístico cuando afirma que “La historia de las

sociedades muestra una correspondencia compleja y objetiva entre formas de intercambio económico y formas de intercambio de significación […] tal "analogía" es y ha sido practicada inconscientemente. Su coherencia, su naturaleza orgánica más que accidental, nos permite hablar no simplemente de "analogía" sino de isomorfismo". (Goux 1990, 110)

Tal isomorfismo entre la economía y el lenguaje explica por qué tanto Saussure como Marx (a pesar de sus abismales diferencias) hayan hecho comparaciones y utilizado el concepto de "valor" en ambos casos. No es casual tampoco que Feruccio Rossi–Landi (1970 *passim*) haya considerado y desarrollado conjuntamente al lenguaje y la economía a través del concepto de trabajo y de mercado lingüístico. Así como la moneda circula en la economía y adquiere valor por procesos de diferencias, oposiciones e intercambio, los signos circulan en el lenguaje adquiriendo valor por diferencias u oposiciones al interior del código y son intercambiados en las interacciones lingüísticas. El concepto de "valor", pertinente tanto a la economía como al lenguaje, lo es también a la estética y a la ética, por lo que este isomorfismo puede extenderse con prudencia incluso a estas zonas de reflexión y acción. El valor estético se liga así a la lengua porque pasa por la semiosis y a la economía porque implica una carga, (cf. Tomo I, Parte III).

Por intercambio estético entenderé a los procesos de sustitución o conversión, equivalencia y continuidad en las relaciones que el sujeto establece consigo mismo, con los otros y con su entorno a través de enunciados que ponen en juego identidades individuales y grupales en términos de su valorización. Tal intercambio se inicia desde la fase del espejo lacaniana donde el infante se percibe a sí mismo como objeto ante la mirada de otro, y pasa por la experiencia "cara a cara" que, para Berger y Luckmann (1989, 46) es la experiencia más importante que tenemos con los otros, el prototipo de la interacción social que apela a la sensibilidad de los participantes.

El intercambio estético, como el semiótico en el que se sustenta, se manifiesta en dos estratos acoplados: su materia prima o energía que lo constituye concretamente y el formal que lo articula o configura. Este acoplamiento entre lo formal y lo material–energético refleja especularmente el isomorfismo entre los intercambios lingüísticos y económicos formulados por Goux. Toda enunciación/interpretación estética se maneja, pues, en estos dos strata (como los propuestos por Hjelmslev): el energético–material y el formal como su articulación y objetivación. (cf Tomo I cap. 10)

La sensibilidad es percibida fenomenológicamente por el sujeto como una capacidad suya y por extensión o analogía como una capacidad del otro a través de actos concretos en el intercambio estético. En tales actos hay una actitud o talante que denominaré *dramática* y hay modos de comunicarla o *retórica*. Estos modos son retóricos y no simplemente enunciativos porque pretenden provocar efectos sensibles en el interlocutor, trátese de persuadirlo, controlarlo o valorarlo. La dramática impulsa a la retórica y ésta configura a la dramática. La primera incita y la segunda conforma a la comunicación estética. Un ejemplo: cuando recibimos una carta personal tratamos de interpretar no sólo lo que dicen las palabras o lo que informan en la coordenada retórica, sino elucidar la actitud del remitente o dramática. Y esta actitud generalmente deja pistas sutiles o burdas que pasan por la sensibilidad. Así, una carta perfectamente correcta puede resultar muy hiriente o, al contrario, una carta mal escrita pudiera alegrar el corazón de alguien. Tratamos de vincularnos a los demás desde la dramática medio de la retórica: ésta provee los vehículos materiales y sígnicos para llegar a los otros. Pero tales puentes no se construyen si no es para unir una sensibilidad a otra, así sea para nutrirla o vulnerarla.

Rememorando los dos strata propuestos por Hjelmslev, el *stratum* de la forma articula la coordenada de la retórica en la estesis, como el *stratum* de la sustancia (materia–energía) articula la coordenada de la dramática. [5]

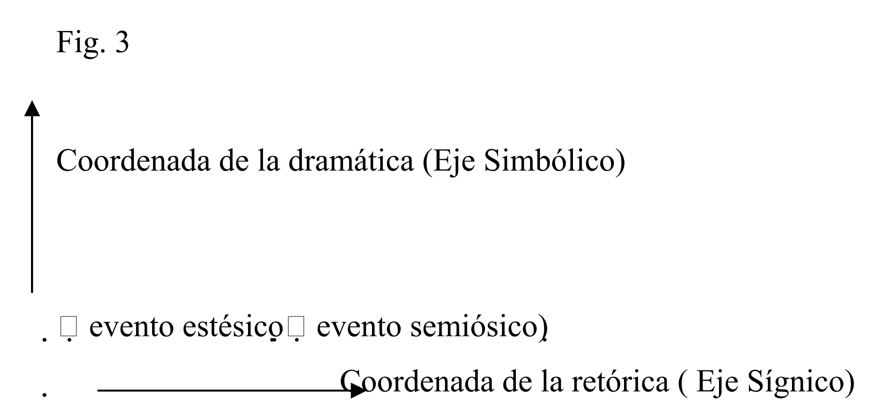
FIG. 2

Stratum	*Forma*	*Materia–energía*
Semiótica	Eje de lo sígnico	Eje de lo simbólico
Estética	Coordenada de la Retórica	Coordenada de la Dramática

El eje de lo simbólico, como proceso de significación que depende de cargas de materia, tiempo o energía, será el instrumento con el que podremos cartografiar a la dramática, puesto que se trata de inversiones energéticas y vitales, de las huellas del tiempo y la materia, de cargas emotivas. Para el análisis de la retórica, utilizaremos el eje de lo sígnico puesto que se trata de la formalización y articulación de la energía o brío, de la actitud o talante a través de vehículos en 4

registros por operaciones de diferenciación y oposición. (Cf. Tomo I, caps. 10, 11, 12) El nivel energético en el que se enfoca la coordenada dramática se refiere al impulso, fuerza, peso, orientación, intensidad, dinamismo, control, apropiación, gasto y consumo de las energías en un intercambio social. El nivel de con–formación y articulación al que se refiere la coordenada retórica es el que objetiva tales energías y a través del cual adquieren significación en el intercambio.

Fig. 3



Ambas coordenadas conforman el intercambio estético que es estratégico, pues siempre tiene un fin determinado, a saber: la producción de un acto de valoración (que puede ser o no consciente, positivo o negativo) ya sea como autor o enunciante en la objetivación y como receptor o intérprete en la subjetivación. Mientras los efectos son diversos, la estrategia estética es única: formalización de energía para la valoración en los procesos de construcción de la identidad personal o colectiva. “En la situación ‘cara a cara’ la subjetividad del otro me es accesible mediante un máximo de síntomas” (Berger y Luckmann 1989, 47) y, cabe agregar, tales “síntomas” en la que yo me enuncio e interpreto al otro se despliegan por medio de la retórica en sus cuatro registros y de la dramática en sus cuatro modalidades.

Capítulo 3 De la retórica y sus registros

Puesto que la estética no trata sólo de percepciones y sentimientos que en forma pasiva pasan por el sujeto como el "padecer" de Dewey, sino que implica un "quehacer", es decir, un despliegue para la producción deliberada (consciente o no) de ciertos efectos, tendremos que hablar propiamente de estrategias estéticas. Son estrategias ya que el sujeto de la enunciación intenta producir efectos de valoración en los intercambios sociales para negociar su identidad. Lo que el enunciante pretende lograr a través de tales estrategias son efectos de credibilidad, autoridad, cariño, simpatía, integración, confianza, ternura, poder..., que constituyen el *ethos* del enunciante y que el destinatario puede conceder, negociar o rehusar.

A la coordenada horizontal desde la cual analizaré los intercambios y estrategias estéticas la denomino *coordenada de la retórica* ya que en su acepción clásica se define como el acto de influir el pensamiento y la conducta del auditorio: es el enunciado persuasivo. Voy a entender por retórica a los medios de persuasión, al arte de mover y con–mover a los otros (en su sentido clásico de oratoria). Esta persuasión tanto en la Poética como en la Prosaica no se realiza sólo a través del enunciado verbal, sino, como veremos, también por el cuerpo, los sonidos, los objetos, espacios e imágenes.

No entiendo por retórica al uso común que la entiende como "el arte de la palabra fingida", puesto que implicaría una discusión sobre la ficción y la realidad, o sobre la sinceridad y la falsedad, que no pretendo abordar aquí. Un discurso en los funerales de un ser querido es retórica sin ser "palabra fingida". Las palabras son reales y verdaderas pues han sido dichas, independientemente de la intención o la sinceridad.[6] Si la retórica no es palabra fingida ni la dramática actuación ficticia, el problema entre ficción y realidad en el contexto de la Prosaica se desplaza al de la dramática entendida como *actuar* y la retórica como *enunciar* y su correspondencia mutua. La retórica no sólo expresa a la dramática sino que puede constituirla para producir un efecto de valoración (favorable o corrosiva) en el destinatario así como en el propio enunciante. El enunciado no sólo ex –presa al sujeto sino que produce por im–presión su identidad individual o colectiva. (cf. Cap. 7)

El papel de la retórica ha sido la premisa inicial para el modelo analítico con el cual estudié las interacciones estéticas cotidianas en publicaciones anteriores (cf. Mandoki 1991, 1994, 2003).[7] Nótese que depende no sólo de las categorias ciceronianas como *inventio* (lo que se

elige para decir), *dispositio* (la forma en que se elabora el enunciado), *elocutio* (cómo se presenta), *memoria* (a qué se vincula) y *pronuntiatio* o *actio* (el tono y porte del cuerpo). Además está el *ethos* o credibilidad del enunciante y, mucho más importante, el *locus* desde donde habla y el *pathos* con que lo expresa.

La retórica desde la que analizaremos la Prosaica está constituida por cuatro registros o canales de intercambio de enunciados estéticos: el registro *léxico* (por sintagmas verbales sean orales o escritos, entre los cuales estarían también los números y otros signos abstractos o códigos duros), el *somático* (despliegue corporal, los gestos, la postura, la expresión facial, el olor, la temperatura y talla del cuerpo), el *acústico* (o sonoro como en la entonación, volumen, timbre y textura de voz) y el *escópico* (que puede ser visual, espacial, topológico, escenográfico, de utilería y vestuario). A este modelo tetrasemiótico lo denominaré en adelante con el acrónimo LASE por los cuatro registros (léxico, acústico, somático, escópico).

Los estudios retóricos de Barthes y el análisis de Peninou y Durand o del Grupo □ (1993) y Perelman & Olbrechts–Tyteca han rescatado a este campo del descrédito en que lo sumió el racionalismo (heredero del ataque platoniano contra los sofistas) para enfocarse en la retórica de la moda, el marketing, la publicidad y el diseño. Sin embargo, no siempre se le ha dado la debida importancia a la estética como constitutiva de todo proceso retórico, ya que para persuadir es necesario fascinar o intimidar, seducir o capturar, no sólo convencer por la lógica de los argumentos. Como lo he planteado repetidamente a mis alumnos en forma muy escueta: retórica=semiótica+estética.

El discurso de Marco Antonio tras el asesinato de Julio César en la obra de Shakespeare "Amigos, romanos, paisanos, he venido a enterrar a César, no a elogiarlo..." es una estrategia de enunciación en la retórica léxica para producir efectos emotivos en el público en contra de Bruto y persuadir a los romanos respecto a su culpabilidad. Subyace en el orador la energía de la rabia y la protesta contra Bruto en su dramática modulada por el discurso. Este ejemplo ilustra claramente la estética con su ritmo, aliteraciones, ironía y otras figuras retóricas en el ámbito de la Poética.

Pero en la Prosaica, por ejemplo en la argumentación científica que se ha considerado como el dominio más ajeno posible a la estética, el procedimiento es el mismo: el enunciante debe negociar su credibilidad por la forma en que presenta sus sintagmas de acuerdo a las convenciones establecidas por la comunidad científica. Estas convenciones le exigen una

dramática (*ethos*) de ecuanimidad, de rigor, de competencia, de neutralidad. Al mismo tiempo debe convencer de su enunciado y constituir el *logos* obedeciendo a convenciones y reglas precisas de coherencia de la comunidad científica para producir efectos de verdad. ¿Quién puede dudar del *pathos* que subyace a la búsqueda de la Verdad en el campo de la ciencia? De ahí que pocos científicos logren evadir la tentación de maquillar sus resultados experimentales para volverlos más elegantes. Ciertamente Mendel hizo algo semejante con sus chícharos. (cf. Broad & Wade 1982, 215–216)

Con la mirada, los gestos y la postura, una dama que pretenda seducir a un caballero desplegará una estrategia de enunciación estética a través de una sintaxis somática atractiva añadiendo sintagmas en otros registros como voz sensual en el acústico, una invitación explícita en el léxico, un vestuario sensual en el escópico. Se apoyará en una dramática de “seducción” desde el eje simbólico de energía erótica y cuyo significado sígnico se diferenciará de otras dramáticas posibles como “profesionalismo”, “indiferencia”, “agresión”.

Un payaso suele desplegar su estrategia enunciativa para producir efectos de comicidad a través del registro somático con movimientos torpes, caídas, gestos grotescos. En el registro escópico elige sintagmas como un vestuario llamativo, absurdo, de colores chillantes y combinaciones raras, zapatos largos, cara pintada, peluca. Por el registro léxico contará chistes y describirá situaciones graciosas y en el registro acústico entonará exageradamente la voz, reverberará el sonido de los golpes e integrará alguna melodía chusca. A través de estos registros se con–forma la dramática de comicidad como una energía que se desplaza con torpeza para producir efectos tan jocosos como conmovedores. Las vendedoras de cosméticos en los grandes almacenes despliegan por su parte la profusa léxica sobre las virtudes del producto que liquida arrugas y celulitis, afirma el busto y moldea a la figura (una vendedora filmada por *Primetime* incluso afirmó que su producto había ganado el Premio Nobel). La *hipérbole* en la persuasión llega al extremo de afirmar que el producto tiene caviar para eliminar las arrugas (uso del eje de lo simbólico donde por asociación o contagio se prestigia al producto). Las vendedoras se auxilian con la escópica de su impecable presentación, complexión, vestuario, maquillaje y peinado, además del atractivo diseño de empaque de los productos, pero sobre todo, ¡edad! con su perfecto cutis, todo sazonado con acústica y somática asertivas y seductoras.

En su análisis microsociológico, Goffman ([1959] 1981) señaló cómo el aspirante a un empleo se esfuerza por desplegar la dramática de amabilidad, seguridad en sí mismo, orden y

diligencia, puntualidad y subordinación según el caso. Tal dramática tendrá que articularse por estrategias de enunciación en la retórica a través del registro escópico en el vestuario prescrito para su identidad y jerarquía, en el acústico por volumen, pronunciación y entonación adecuada de la voz, en el léxico por el despliegue coherente de conocimientos sobre el campo en el que pretenda ser empleado y en el somático por la adecuación gestual al puesto al que aspira, sea de autoridad si el puesto es alto o de sumisión si es bajo. Estas presentaciones de la persona son, como lo señaló atinadamente Goffman, puestas en escena, dramaturgias en pleno sentido del término y por lo tanto de enorme interés para la socioestética. Desde este modelo dramatúrgico, Berger y Luckmann (1986, 95–104) analizan también la función de los "roles" y el modo en que el actor realiza objetivaciones de su identidad en la vida cotidiana según tipificaciones socialmente disponibles. Como afirman estos autores (1986, 98) "[t]odo comportamiento institucionalizado involucra "roles", y éstos comparten así el carácter controlador de la institucionalización" aunque yo agregaría: más que roles, se involucran identidades, pues los roles son asignados desde afuera y no dependen del sujeto de la enunciación. (Véase la distinción entre identidad, subjetividad, indidivualidad y rol en Tomo I, cap.6)

Lo interesante del modelo dramatúrgico de Goffman para la Prosaica radica en que estas puestas en escena cotidianas o *presentaciones* dependen de recursos propiamente estéticos para producir credibilidad y adherencia. Desde el interaccionismo simbólico y los análisis sociológicos–que pierden de vista las texturas, empastes, matices y tonos concretos– la Prosaica nos permitirá examinar los materiales con los que se teje la identidad y las configuraciones y efectos que produce.

Registro léxico

He elegido el término de "léxica" para denominar este registro pues depende principalmente de la palabra (del griego *lexicós*, palabra) organizada en frases, sintagmas o discursos. El registro léxico de la retórica se refiere por tanto a la forma en que se ejerce el discurso por medio del material verbal (presentado por el sonido de la voz o la imagen en el texto) y su repertorio de términos, qué manejo hay de la formación lingüística, qué tipo de lenguaje se utiliza, qué estilo se elige y con qué actitud se despliega. Concierne a lenguajes, jergas o dialectos que pone en práctica un sujeto a través de los enunciados predominantemente verbales (es cuestión de predominio porque hablar implica también al cuerpo a través de la boca,

lengua, pulmones y la corteza cerebral, al sonido de la *elocutio* y a las imágenes mentales con las que se construye el enunciado y la caligrafía o tipografía). Así, todo registro es irremediablemente impuro.

Viene al caso la objeción de lo que Verón consideró un malentendido cuando afirma que:

#En efecto, el punto de partida mismo de los análisis que compraran 'el lenguaje' con 'la imagen' o 'la gestualidad' me parece reposar en un malentendido. Vale decir, si estamos interesados en este tipo de diferencias, sería preciso establecer comparaciones entre las propiedades de <u>materias diferentes</u> (definidas en un plano, por decirlo así, sensorial) y no comparar materias por un lado ('imagen, 'gestualidad') con una materia ya constituida en código como el lenguaje por otro lado. (Verón 1974, 12)

Sin embargo, al contrario de lo que supone Verón, no existe la materia semiósica pura, separada del lenguaje, pues al momento de percibirla o enunciarla, estaba ya de antemano tamizada por el código. Tampoco hay código que no involucre materialización, pues todo lenguaje o código de comunicación humana está hecho de materia acústica y somática cuando es hablado, visual cuando es escrito, además somático en la caligrafía y el lenguaje de señas de los sordomudos, o químico, electromagnético, térmico etc. al ser mediado por aparatos que registran señales distintas y que determinan la forma misma del código. El afán purista de Verón por separar código y materia evoca un poco la visión medieval del espíritu y el cuerpo, aunque reconoce que "los discursos sociales son objetos semióticamente heterogéneos o 'mixtos', en los cuales intervienen varias materias significantes y varios códigos a la vez". (Verón 1974, 26)

Se supone que hay muchos modos de transmitir un paquete de información, o que puede existir cierta sinonimia entre enunciados. Pero la socioestética lo negaría puesto que en la estrategia estética, el orden de los factores sí altera el producto. Al accionar un significante y no otro se produce un cierto significado y no otro. Por lo tanto, la relación de arbitrariedad entre significante y significado postulada por Saussure en la lingüística no opera en la socioestética. El significante determina fatalmente al significado, y su orden altera irreversiblemente el sentido del sintagma sea en la Poética o la Prosaica.

En los diversos géneros discursivos analizados por Bajtín (1990, 248–293) pueden hallarse distintas retóricas léxicas que obedecen a reglas de construcción matricial para producir efectos específicos según el caso: las declaraciones públicas, textos científicos, órdenes militares,

oficios burocráticos, memoranda empresariales, diálogos cotidianos entre amantes o amigos, contratos, testamentos, textos legislativos, jurídicos y notariales, cartas personales y oficiales. Cada uno maneja un estilo particular proyectado paradigmáticamente por la matriz desde la que se emiten. Estos géneros no sólo transmiten datos o un contenido informativo sino que, como lo señaló Bajtín, están estructurados con criterios de estilo y composición que son criterios no sólo semióticos sino estéticos, pues además de emitir información, lo hacen de cierta manera para interpelar subjetividades. No es cuestión sólo de modalización semiótica, sino de interpelación sensible, de producir una sensación, expresar una actitud, generar una atmósfera, hacer hacer.

Los efectos de valoración por medio de este registro no son exclusivos de la Poética en la literatura y la poesía, sino también incumben a la Prosaica a través del lenguaje cotidiano, político, jurídico, escolar, esotérico, periodístico, académico, familiar, amoroso y aún al científico. Este último, aunque aparentemente sólo está regulado por la lógica y no pretende persuadir sino demostrar, contiene elementos de corte netamente persuasivo (Broad & Wade 1982). El lenguaje lógico–matemático implica ya una estrategia retórica deliberada para producir efectos de neutralidad, objetividad, impersonalidad y exactitud. La forma lógica, su limpieza, orden y simplicidad, ya es persuasiva en sí misma de racionalidad e imparcialidad. Incluso un texto tan neutro, árido y racional como *The Chicago Manual of Style*, que simplemente establece reglas para la presentación de manuscritos, se encuentra lleno de sintagmas nada neutros y muy persuasivos como "es preferible", "hay que evitar", "debe mantenerse", "orden descendente de deseabilidad", "es permisible" etc. Nótese el efecto persuasivo del estilo impersonal mismo y del uso de vocablos como "se debe", "no se intente" como si fueran el resultado de leyes inapelables desde el origen de los tiempos. El tono indefinido y distante de los documentos burocráticos y su estilo protocolar tampoco son arbitrarios ni casuales: se pretende producir efectos sensibles que connoten una realidad estable, jerarquías claras, derechos y obligaciones establecidas e incuestionables que corten al orden social como cuchillos bien afilados.

Asimismo, el registro léxico está constituido a diversas escalas por subregistros como idiomas, dialectos, argots, jergas, géneros y estilos discursivos (coloquial, ceremonial, protocolar, casual, conferencial, confidencial), lenguajes nacionales o regionales, incluso por estilos personales o idiosincrásicos al hablar o escribir.

Registro acústico

Cuando hablamos no sólo utilizamos palabras como medios de circulación de sentidos y significados; también emitimos sonidos que trascienden la vocalización y conllevan cargas semánticas propias que pueden complementar o contradecir al registro léxico. El tono de voz al decir "sí, mi amor" en la léxica puede estar en total contadicción y significar "¡cómo te odio, imbécil!" Por ello la acústica no es sólo un paralenguaje, como lo denominó Trager (1958), es decir, no es sólo paralelo al lenguaje como complemento, sino propiamente un registro de comunicación con derechos plenos. Las palabras se pueden pronunciar de diferentes modos; los enunciados se pueden entonar y modular también en formas diversas. Este es el objeto de incumbencia de la estética acústica.

La palabra "acústica" se deriva del griego *akouazesthai*, que significa "escuchar". El registro acústico se manifiesta así por escuchar o hacer escuchar los sonidos en general, sean la voz humana o animal, el ruido o la música y todo el rango de lo audible, incluso el silencio como sonido *in absentia*. Como medio de comunicación humana, la acústica tiene la característica de que, al ser energía modulada a través de la voz, suele ser indicial de la dramática del sujeto del enunciado. En la vida cotidiana, con frecuencia nos guiamos más por el registro acústico que por el léxico para adivinar las verdaderas intenciones y el carácter de la persona que produce un enunciado. Lo que dice el sujeto es una cosa, pero el cómo lo dice, ya sea en la selección de palabras y estilo para hablar (registro léxico) y el tono en que lo dice (registro acústico) proveen no sólo información adicional sobre su credibilidad, sino anzuelos para la valoración de su identidad. Al estar más cerca de la energética por ser relativamente menos regulada desde un código duro como el del registro léxico, el acústico delata a la dramática del enunciante con relativamente mayor transparencia que el registro léxico.

Los enunciados acústicos son culturales —como puede notarse en la entonación y pronunciación de un mismo idioma en diferentes regiones geográficas— y, como los léxicos, se adquieren socialmente, aunque hay también cierta determinación genética en las cualidades individuales de la voz que pueden reconocerse entre parientes. La música de un himno expresa en la acústica contenidos que pueden complementar o divergir a la léxica por su ritmo rígido, sus tácticos ascensos y descensos de tono y de volumen como en una marcha militar. El significado de "Mexicanos al grito de guerra" en la léxica del himno mexicano, por ejemplo, se ilustra por la acústica ascendente y fuertemente rítmica que produce la imagen de soldados marchando en

pelotón hacia el frente de batalla. Contrasta con el tóno melancólico y terso del Himno Nacional norteamericano "Oh, say can you see, by the dawn's early light" en su ritmo suave y pausado. Aquí sí que viene a cuento la arbitrariedad del significante postulada por Saussure.

Para un análisis más minucioso de la acústica, pueden ser útiles las categorías con que Trager (1958, 1–10) analiza la altura, tono, extensión y cualidades de la voz al hablar: vocalizaciones *Vz* que consisten en marco vocal *MV*, cualidades de la voz *CV* como intensión y extensión del sonido así como altura de la entonación, y caracterizadores vocales *CrV* como el grito, el sollozo, el bostezo, la risa etc. Estos son sintagmas acústicos que se distinguen por formas particulares de modulación de la voz.

Los sub–registros de la acústica, tomando las cualidades de la voz de Trager (1958, 1–12), son los siguientes:

1. rango tonal (espectro de tonos utilizados).
2. control labial de vocalización (de lo ronco a lo abierto).
3. control de glotis (espesor de la cualidad del tono).
4. control de entonación (agudeza o suavidad en las transiciones de entonación).
5. control de articulación (grado de precisión y fuerza en la pronunciación).
6. control rítmico (suavidad o dureza en la fraseología).
7. resonancia (grado de fineza o vibración en la voz).
8. tempo (velocidad al hablar, más rápido o lento que la norma).

A los cuales podemos agregar las siguientes categoríasde Parret (2003):

9. volumen (intensidad-gama)
10. movimiento de timbre
11. continuidad
12. registro de fonatorio

Para un análisis más detallado de este registro Herman Parret (2003) ofrece una variedad muy rica de categorías descriptivas para la voz basadas en Laver (1991) que distinguen entre clases impresionistas y fonéticas. Menos técnico y más relevante a la estética son las voces impresionistas, entre las cuales hay tres tipos de caracteres: segmentario (silbado, claro, exacto,

opaco, desfigurado, repugnante, desconcertado), los que refieren al dinamismo vocal (e.g. 9-12 arriba) y los que son fisiológicos. Entre éstos, hay tipos de voz para cantar (tenor, soprano), localización fisiológica de la producción (nasal, sarcástico, relajado), tensión muscular (estúpido, metálico, delicado, dulce), modo de la vibración de las cuerdas vocales (aviar, armonioso, silbante, débil, fino) etc. Sus descripciones fenomenológicas y metafóricas de varios tipos de voces (suave, aterciopelado, frágil, líquido, áspero, sedoso), y los predicaciones como floreciente, retumbante, staccato, el tintineante, o refulgente (en francés *chuchotant, soufflant, grinçant, belant, sifflant*, etc.) enriquecen el análisis del registro acústico desde una perspectiva semiótica. Muchas de estas categorías van más allá de la semiótica de los sentidos previstos por el autor, e implican el estético no en el sentido exacto de la definición implicada por Parret (que refiere a los sentidos) sino también relacionado con la sensibilidad y sus efectos de prendamiento. Algunas calidades de la voz enumeradas por Parret son los equivalentes en acústica a cuestiones retóricas que califican la enfática (lo cavernoso, torrencial, chispeante, y onírico, pasional, teológico etc.). Otros se relacionan con la fluxion dependiendo de cómo se dejó fluir el sonido, mientras que la proxémica y la cinética son detectables en otras variedades que analizaremos después con más precisión.

Registro somático

Citando a Derrida, Goux (1990, 10) se pregunta "por qué las expresiones faciales, los gestos, el cuerpo en su totalidad y el registro mundano, en una palabra, todo lo visible y espacial como tal [...] han sido excluidos del sentido" para privilegiar a los signos del lenguaje. Igualmente, Berger y Luckmann (1986, 52–3) reconocen la importancia de "una variedad de índices corporales: el aspecto facial, la posición general del cuerpo, ciertos movimientos específicos de brazos y pies" (y sin embargo se olvidan de este registro cuando plantean la importancia del lenguaje en la construcción social de la realidad al enfocar particularmente al registro léxico).

Efectivamente, en las relaciones sociales, este "registro mundano" sí tiene sentido, y mucho. Tanto es así que nos comunicamos constantemente a través de él y confiamos más en el registro somático para orientarnos respecto a los otros que en el léxico precisamente porque la somática, como la acústica, tiene mayor inmediatez respecto a la coordenada de la dramática por ser un código relativamente débil o blando. De donde se ha excluido ha sido de buena parte de la lingüística y de la estética, (aunque muy recientemente incluido en la comunicología en lo que

denomina “comunicación no–verbal” cf. Scheflen, Knapp e innumerables más). [8] Por lo contrario, para la socioestética, este registro tiene una enorme importancia por su gran elocuencia e impacto en los intercambios estéticos sean cotidianos en la Prosaica o teatrales en la Poética.

Por el registro somático voy a entender al uso retórico del cuerpo (del griego *soma* que quiere decir cuerpo) para producir efectos de valorización. La estrategia somática correspondería a grandes rasgos a lo que se ha denominado “body language”, “facial expression”, “kinesics” y “non verbal communication”. El término de “somática” resulta más apropiado para nuestros fines que los anteriores, pues hay comunicación no verbal que no es somática, como la acústica y la escópica. Además la expresión facial (estudiada por Ekman y Friesen) es sólo una parte de la somática. La somática, junto a la acústica, son ontogenética y filogenéticamente las primeras formas de comunicación humana y sin embargo, muy poco estudiadas sino hasta hace poco tiempo. Birdwhistell (1972, 381–404) fue pionero en este campo con su estudio clásico conocido como “La escena del cigarrillo” donde descubrió cierta coreografía inconsciente a través de los movimientos de brazos y piernas, las miradas, gestos y las expresiones faciales que funcionan paralelamente a la charla entre los participantes. En honor a este autor, en la versión anterior (Mandoki 1994) denominé a este registro como “quinésica”, traducción de “kinesics” (también utilizada como cinésica) pero opté por cambiarla dado que el cuerpo se expresa no sólo por el movimiento, sino también por su temperatura, olor, talla (para manifestar repudio al contacto físico), humedad (al expresar deseo) e incluso textura (cuando se nos pone la carne de gallina, por ejemplo). El registro somático se exhibe constantemente en la comunicación no solamente humana sino animal, por ejemplo el gesto típico del varón que baila para seducir a una mujer y persuadirla de su virilidad proyectando su pelvis hacia ella como claro mensaje sexual, o en la mosca que eleva sus alas para asustar a un rival y el primate que acicala a la hembra para seducirla.

La somática se expresa también a través las figuras tradicionales de la retórica. La *aliteración* ocurre en la repetición de un movimiento de cabeza, manos o pies, como asentir reiteradamente con la cabeza o golpetear impacientemente con los dedos sobre una mesa. El *anacoluto* sería un movimiento abrupto, inesperado. Un caso de *catacresis* se da el acariciar el brazo de un sillón o un objeto cercano para expresar inconscientemente el deseo de ser tocado o de acariciar al interlocutor. La *elipsis* somática es una estrategia común en los juegos políticos, ya que implica la subactuación y el secreto manteniendo al mínimo la gestualidad para evitar que se

delate información no controlada (perfectamente ilustrada por la somática fija de George W. Bush, y de Jorge Madrazo). La *hipérbole*, por lo contrario, es la sobreactuación emotiva, la gestualidad exagerada, como la de los mimos, los payasos, algunos actores de telenovela y líderes políticos, como el actual presidente de Venezuela Hugo Chávez. La *ironía* somática es, como la léxica, "hacer entender otra cosa que lo que se expresa", por ejemplo mantener una expresión seria para producir risa, o reír para producir tristeza. La *perífrasis* somática consiste en desviar el gesto para evitar un tabú, por ejemplo, una dama pudorosa que aleja o evita la mirada del órgano sexual masculino. Un caso de *suspensión* somática es postergar el tocamiento visual o táctil al inicio de un juego de seducción.

Para los sub–registros de la retórica somática, pueden ser útiles algunas de las categorías que propone Hall (1963) para su sistema de notación del comportamiento proxémico, con algunas modificaciones:

1. postural.
2. háptico.
3. térmico.
4. olfativo.
5. ocular.

Esto quiere decir que el cuerpo habla a través de la postura, de su modo de tocar, de su temperatura, de los olores que desprende y de su contacto ocular. [9]Para señalar la especificidad de este registro, baste por el momento sugerir otras adicionales a los cinco subregistros propuestos por Hall para la proxémica (que no es, advierto, el mismo sentido que le doy en este texto), como el hídrico o humedad del cuerpo, el gestual en el movimiento de las partes del cuerpo, el facial en la expresividad o no del rostro y la obesidad o enjutez del cuerpo como afirmación de una forma de vida y de una relación con el propio cuerpo. Aunque pudiera haber subregistros adicionales que el lector podría agregar, por lo pronto tendremos lo siguientes:

6. hídrico
7. gestual
8. facial
9. volumen o talla

El enunciante pretende lograr con su lenguaje somático algo más que la transmisión de signos: lo que pretende es persuadir, seducir y si puede, fascinar. De ahí que el cuerpo se manifieste no sólo como imagen en su apariencia, modos de vestir y cosmética, o lo que obsesivamente cultivan los dedicados al *body fitness* (todo lo cual corresponde particularmente a la escópica del cuerpo) sino como medio de comunicación estética en su expresividad gestual y facial, su porte o hexis, su olor como en la secreción de feromonas, su sabor, textura y temperatura que en la interacción cotidiana producen efectos de apreciación y encanto, incluso deslumbramiento o repulsión respecto al enunciante.

Registro escópico 10

El término de "escópica" deriva del griego *skopía* que significa observar, ver, mirar. Por ello, el registro escópico se refiere a la puesta a la vista a través de la construcción de sintagmas de componentes espaciales, visuales, objetuales como vestuario, utilería, maquillaje y escenografía (*setting* en términos de Goffman) para lograr efectos en la sensibilidad. El registro escópico es pertinente para el estudio de la socioestética como estrategia de visibilidad por parte un sujeto dado para construir y negociar identidades personales y grupales y generar efectos de valoración. Su importancia no ha permanecido desapercibida para autores como Baudrillard, Moles, Packard, Boudon, Bourdieu, Wahl y Veblen, entre otros. Pero no es necesario ser especialista en sociología y comunicación para utilizar y descifrar la retórica de los artefactos, imágenes y espacios, ya que cualquier habitante urbano contemporáneo que se debate entre una marca y otra es ya un experto en retórica escópica.

La arquitectura, escenografía por excelencia, es un símbolo al funcionar como energía fijada o coagulada a través de la materia. Conforma asimismo una sígnica arquitectónica muy elaborada que manifiesta el uso diferencial de tal o cual material o forma y no de otra para producir significaciones como dureza, limpieza, sensualidad, sobriedad, modernidad, suntuosidad etc. en función a los paradigmas de la escópica. Desde la Prosaica, un edificio es visto como enunciado sobre la eficiencia, la pureza o audacia de la forma, la elocuencia de sus volúmenes, su funcionalidad.

Otros sintagmas que podrían considerarse en el registro escópico son la caligrafía (híbrido con el somático en el gesto o rasgos al escribir y con el léxico en el lenguaje), el rostro o imagen del cuerpo en términos visuales (no los gestuales que componen a la somática), los jardines, los

gadgets y las artes plásticas como objetos decorativos, utensilios de la vida cotidiana como muebles y enseres, calles y barrios, armamentos desplegados en desfiles militares o guerras, los trofeos y medallas, emblemas e insignias, logotipos (escópico–léxicos) y los tatuajes (híbridos escópico–somáticos pues aunque se exhiben como imagen, está el cuerpo como índice de que se padeció el dolor y como símbolo de una actitud).

La decoración de un espacio doméstico, de un banco u oficina, de una iglesia o escuela constituyen estrategias de enunciación escópica en la socioestética por la elección de componentes, el estilo y la disposición de los objetos utilizados. Así despliegan la retórica en la escópica a través de la *inventio* en qué se va a decir a través de los objetos, qué imagen producir (oficina suntuosa o modesta, conservadora o moderna), la *dispositio* de cómo se va a organizar, cómo relacionar los significantes sea por contraste, paralelismo, complementariedad o serialidad, la *elocutio* en el modo en que se va a comunicar, (qué objetos escoger entre muebles, colores, texturas, plantas, vestidos, accesorios, adornos posibles) y la *actio* como puesta en escópica de un enunciado.

Por lo mismo, las figuras clásicas de la retórica examinadas en el registro somático también se ejercen en el escópico. Así podremos constatar la *aliteración* de una lámpara redonda sobre una carpeta redonda sobre un mantel redondo sobre una mesa redonda en un tapete redondo. Las colecciones de ranitas, huevitos, ceniceros, campanitas ..., son también aliteraciones escópicas pues, a diferencia de una biblioteca como colección de libros donde cada cual es totalmente distinto a otro pues lo que cuenta es el texto, en las colecciones de ranitas lo que cuenta es que sean ranitas o ceniceros. El *anacoluto* (un movimiento abrupto, sorpresivo) estaría en situar una lámpara Tiffany sobre una mesa rústica. La *catacresis* (trasladar un acto de un objeto a otro) estaría en el deseo de expresar opulencia a través de muebles corrientes pero imitación Luis XIV por asociación a la realeza. La decoración japonesa sería *elíptica* a los ojos del occidental, pues elabora los sintagmas con un mínimo de elementos. La *hipérbole* escópica por aumento está en las conocidas sillas de respaldo alto de Mackintosh, en los comedores de 24 lugares y largas mesas para dos personas, o la cama *super king size* para una sola persona. Las pesadas camionetas Suburban que cada vez son más populares como enunciados de vehículo de transporte de una familia nuclear son también hiperbólicas. La *antífrasis* es la resemantización irónica de objetos, como las planchas de carbón oxidadas utilizadas como adorno o una lámpara moderna hecha de una corneta vieja. La *perífrasis* se ejemplifica en los casos en que se esconde

la televisión en la recámara o en un mueble con puerta en vez de situarla en el centro de la sala, o separar por medio de una puerta los espacios más privados de las recámaras respecto a los espacios colectivos de la sala y el comedor. La *suspensión* se establece por los pasillos y saloncitos para postergar el acceso a la sala principal, o en situar una salita especial a la entrada para evitar el acceso de visitantes no invitados al espacio privado de la familia.

En un enunciado estilístico de la escópica del vestuario, el estilo clásico recurre a la *elipsis* escópica (elimina elementos superfluos como joyería abundante, pliegues, encajes, moños, telas estampadas, colores chillantes); el excéntrico y el bohemio recurre a la *hipérbole* (porta todas las prendas de accesorios posibles como gorras, mascadas, cinturones, collares, chaleco etc.) y la *aliteración* (mujeres tipo bohemio usan un anillo o varios en cada dedo, o diversos collares, aretes, pulseras; es el caso también de la que usa la falda roja y blusa roja con chalequito rojo, sueter rojo, aretes rojos, zapatos rojos, medias rojas, collar rojo, saco rojo y un listón rojo en el pelo para que combine todo). El estilo conservador suele valerse de la *perífrasis* y la *reticencia* como el desvío del cuello y corte de una blusa para evitar referencia a los senos, del corte de la falda para evadir las líneas de la cintura, cadera y muslos. Un escote insinuante funciona por *perífrasis* al seguir curvas semejantes a los senos que pretende hacer notar/ocultar. Usar un collar que llega hasta la línea de los senos es *catacresis* pues indica el deseo de ser tocada en esa parte anatómica, así sea por la vista.

También en el registro escópico puede hablarse de sub–registros a diversas escalas, que van desde la geográfica (país, ciudad, colonia, calle, clima y flora), la escenográfica (arquitectónica, es decir, estilo de casa, jardín, departamento) con su utilería (muebles, enseres y decoración de interiores), y la socio–topográfica por lo que entiendo el vestuario, joyas, peinado y maquillaje para denotar lugar social de la persona.

En suma, los registros léxico, acústico, somático y escópico LASE al ser persuasivos, son retóricos y por ende estéticos. Se diferencian por los paradigmas y reglas sintagmáticas para la producción de tales efectos. No son sólo auxiliares del lenguaje sino otras voces e idiomas que se entretejen en los sintagmas ya sea en modo armónico, disonante o cacofónico. Así, las retóricas son formas distintas de lenguaje, con su autonomía y no necesaria subordinación (aunque puede haberla) del gesto, el sonido y el objeto a la palabra. Una frase puede complementar a una dramática ("te lo prohibo"), y estar subordinada a ésta o contradecirla (al pronunciarla en la acústica con un tono juguetón o sarcástico), tanto como un sintagma escópico puede

complementar o contradecir la somática (empuñar un arma para acariciar), y un gesto complementar o contradecir un enunciado escópico y léxico (publicitar la funcionalidad de un sillón y terminar por resbalarse y caerse). Así como hay una relación de complementariedad entre diversos sintagmas y entre retóricas y dramáticas, puede haberla también de oposición y contradicción o de indiferencia, generando una diversidad de voces, es decir, una polifonía, como veremos en el capítulo 6.

FIG. 4 Registros y subregistros la coordenada de la retórica

Léxica	*Acústica*	*Somática*	*Escópica*
Lengua	Rango tonal	Postural	Geográfica: País, barrio
Idioma	Control labial de vocalización	Háptico	Escenográfica: escenario, decoración, utilería
Dialecto	Control de articulación	Talla:	Socio–topográfica: vestuario, maquillaje peinado
Argot	Control de entonación	Ocular	
Jergas	Control glotis	Térmico	
Géneros	Control rítmico	Olfativo/ Hídrico	
Estilos	Resonancia	Gestual	
	Tempo	Facial	

FIG. 5 Criterios para establecer los registros de la retórica

CRITERIOS	LÉXICA	ACÚSTIC A	SOMÁTICA	ESCÓPICA
Material básico <u>ESPECÍFICO</u>	Palabras	Sonidos	Expresión corporal	Artefactos visuales y espaciales
Subcategoría DERIVADAS	A)Oral (sonido) B) Escrito (visual) C) Gestural (cuerpo) señas de lenguaje de sordos) D) Percusivo (Morse)	Volumen, Entonación , Timbre, altura Resonancia ,	Postural, Táctil Termal, Ocular Olfativo, humedad talla, Gestual Facial gusto	Geográficos: Escenográficos Topográficos Vestuario, utilería
Organos de emisión corporal NO–ESPECIFICOS	A) Boca, garganta, lengua, dientes, labios B) Mano (escrita) C) Rostro, dedos, boca D) Prótesis electromecánicas	Garganta, boca, otra prótesis acústicas	Cuerpo con capacidad motriz, gestual, olfativa, térmica, de volumen, de contacto ocular	Cuerpo como imagen visual y medio de producción de arteactos como prótesis corporales (instrumentos)
Organo de recepción corporal NO ESPECIFICOS	A)Auditivo (oral) B) Visual (escrito) C) Táctil (Braille) D) Mecánica (Morse)	membrana timpánica y tactil para la percepción de vibraciones	Membranas visuales, tactiles, olfativas, gustativas	visual (manos brazos, y pies en ciegos)

Zona de producción de sentido ESPECIFICOS	Area Broca en el lóbulo frontal izquierdo	Pulmones, y garganta para emisión de sonido	Area motora del lóbulo frontal	Manos, brazos y prétesis para la construcción de artefactios visuales
Zona de recepción de sentido ESPECIFICOS	Area Wernicke en el lóbulo temporal	Area auditiva del lóbulo temporal	Area somato–sensorial del lóbulo parietal l.	Area visual del lóbulo occipital
Códigos NO ESPECIFICOS	Códigos linguisticos e idiomáticos	códigos de entonación locales	Códigos proxémicos, gestual y faciales locales	Estilos de decoracion y uso de espacio(códigos espaciaticos)

Capítulo 4 De la dramática y sus modalidades

A la otra coordenada del modelo de la socioestética (que puede aplicarse tanto a la Poética como a la Prosaica) la he denominado *dramática*, ya que consiste en actitudes, talante, impulsos y desplantes de energía en la comunicación estética. Es “dramática” porque el término viene de acción, actuar “[...] y por este motivo se llama a tales obras dramas, porque en ellas se imita a los hombres en acción [...]; además los dorios dan al obrar el nombre de □□□□”. (Aristóteles *Poética* 1448b ver 1989, 39) La dramática viene de *dromenon*, “algo actuado” una acción o acto. Por dramática, pues, no se designa en este caso a la actuación ficticia como en el teatro, sino al acto y su despliegue de energía en la vida cotidiana hacia la producción de efectos sensibles.

La dramática correspondería a *Ethe* o atributos del orador: “son los rasgos de carácter que el orador debe mostrar al auditorio (poco importa su sinceridad) para causar buena impresión: son sus aires”. La dramática es también *Pathe* en el destinatario, las pasiones, sentimientos y afectos

del que habla y del que escucha, y que Barthes explica como los dos grandes grupos de las pruebas psicológicas de la retórica. Por ello, un enunciado obtiene su peso ilocutivo de la dramática, mientras que de la retórica obtiene su fuerza, coherencia y articulación. En la retórica se teje el *logos* del enunciado; en la dramática su *ethos* y su *pathos*.[11] En un proceso de enunciación cualquiera, "mientras se habla y desarrolla el protocolo de las pruebas lógicas, el orador debe también decir sin cesar síganme (*fronesis*), estímenme (*arete*) y quiéranme (*eunoia*)". (Barthes 1974, 63–64) Estos tres enunciados se emiten desde la dramática del enunciante para lograr efectos de prendamiento en su público.[12]

Para afinar el análisis de los enunciados en la socioestética aplicaremos categorías al coordenada de la dramática que llamaré "modalidades" entendiendo por tales a la proxémica, cinética, enfática y fluxión. La dramática es plenamente dialógica pues no sólo manifiesta la postura del enunciante sino su actitud hacia el interlocutor en cuanto que puede acercarlo o alejarlo (proxémica), abrir el intercambio al flujo libre de energía y tiempo o cerrarlo (fluxión), dinamizar o paralizar, agilizar o retardar la interacción (cinética) y enfocarla en un aspecto particular (enfática). Puesto que estas modalidades involucran energía, materia y tiempo, son constituidas desde el eje de lo simbólico. (cf. Tomo I, cap. 11)

Proxémica

La proxémica (del latín *proximitas*, cercanía) es un campo de estudio relativamente reciente, desarrollado particularmente en Estados Unidos de Norteamérica. Edward T. Hall (1963) acuñó el término para designar el uso del espacio entre individuos determinado por convenciones culturales. Analiza las diferencias en proxémica entre los norteamericanos y los latinoamericanos, árabes, alemanes, y propone 8 dimensiones del comportamiento proxémico: identificadores sexuales–posturales, orientación sociófuga–sociópeta, factores cinestésicos, código de tocamiento, combinaciones retinales, código térmico, código olfativo y escala de volumen de la voz. Así se mete en serios problemas.

En primer lugar, no queda claro si por "proxémica" Hall se refiere al espacio o al cuerpo, a la distancia o la voz. Por eso, algunas de las 8 dimensiones de Hall no son exclusivamente somáticas, como el volumen de voz que es acústico, los identificadores sexuales que son también escópico–acústicos, y el código de tocamiento que, además de ser somático (al tocar físicamente a una persona), puede ser léxico (hablar del otro, repetir su nombre), acústico (acariciar con la

voz) y escópico (usar ropa que significa "tócame" como escotes, ropa apretada). Además, la somática no sólo es proxémica, como la entiende Hall, es decir, no sólo definimos espacios o distancias a través del cuerpo. También presentamos una imagen de nuestra persona, mostramos dinamismo, estados de ánimo, actitudes ante la vida por medio del cuerpo. Con el cuerpo acumulamos o expulsamos energía, enfatizamos o minimizamos sintagmas, nos contraemos o expandimos.

Por estas ambigüedades, analizaremos el comportamiento proxémico como una de las modalidades de la coordenada de la dramática referida exclusivamente a la proximidad positiva o negativa, es decir, cercanía o distancia. Además hay que subrayar que la proxémica así entendida se expresa no sólo por la somática, sino también por los otros registros de la retórica: léxica, acústica y escópica. He optado por mantener el término de Hall aunque ya no como "uso de espacios" (lo que correspondería más bien a una *espaciática*, complementaria a la *cronémica* [13]) sino como establecimiento de proximidades o de distancias sociales, de modo que su sentido se amplía por una parte y se limita por otra. Se amplía en cuanto a que se pueden establecer distancias entre individuos no sólo en términos del espacio sino del tiempo, no sólo por el cuerpo o los objetos (somática y escópica) sino por el sonido y el lenguaje, es decir, por los cuatro registros de la retórica. Por otra parte, el uso que le daremos al término de "proxémica" se limita al aplicarlo a distancias más que a espacios puesto que hay usos del espacio que no son exclusivamente proxémicos (pueden ser enfáticos, de fluxión o cinéticos) y que corresponden al registro escópico, y hay distancias que se establecen por el tiempo como retardar o posponer un encuentro o respuesta.

Varios investigadores, además de Hall, han enfocado a la proxémica con diversos resultados (Watson 1970, Ciolek 1983, Krampen 1998). Guiraud (1989, 65–67) la define, en tanto código, como aquél que: "utiliza el espacio entre el emisor y el receptor. La distancia que mantenemos entre nosotros y nuestro interlocutor, el lugar que ocupamos en un cortejo o alrededor de una mesa, etc. son otros tantos signos de nuestro status social y constituyen un código elaborado que varía según las culturas." Pero Guiraud, igual que Hall, ve sólo el registro espacial o escópico de la proxémica, cuando esta distancia no es sólo espacial sino temporal: distancia entre una frase y otra, tiempo que tardamos en recibir o responder al otro y la forma con la que nos dirigimos a él que puede ser íntima o distante.

Las categorías básicas de la proxémica serían *corto–largo* y siempre comprometen una territorialidad que, como he dicho, no tiene por qué ser exclusivamente espacial. La proxémica indica accesibilidad o inaccesibilidad y puede ejercerse no sólo en el espacio (escópica) sino por el lenguaje (léxica), el cuerpo (somática) o el sonido(acústica). Puede hablarse de proxémica en el gesto de invitar o no a alguien, hacerlo para un café o para un almuerzo, para una copa en una fiesta o en la intimidad, en casa o en un restaurante, una comida formal o informal, a medio día o a media noche. Desde el eje de lo simbólico, el sentido de estos gestos se define por su inversión energética: invitar a alguien para un café representa inversión energética menor que invitarlo para una cena; invitarle una copa implica mayor intimidad que un café.

Hay diversas estrategias para alejar a una persona desde ignorarla visualmente, decirle con cortesía "¿sería usted tan amable de retirarse?", gritarle "¡váyase!" o "¡lárgate!", hasta empujarla (somática) y cerrar la puerta (escópica). Estas estrategias han sido en parte enfocadas por la teoría de los actos de habla en lo que denominan "fuerza ilocutiva" que se enuncia por los verbos o adverbios utilizados, pero que sólo contempla el registro léxico. Sin embargo, poco se sabe de la dimensión estética que las atraviesa, ya que tales estrategias no sólo informan al interlocutor de la actitud del enunciante, sino que impactan su sensibilidad.

Cinética

La segunda modalidad dramática es la *cinética* (del griego *kinema*, movimiento) y se refiere al dinamismo, estabilidad y solidez de los sintagmas en cada registro. En la cinética, el ritmo caracteriza al orden y regularidad, movimiento, lentitud solemne y ceremoniosa o vivacidad alegre y vertiginosa. Sin la modalidad cinética, tanto el juego como la estética son inconcebibles, pues como lo señala Huizinga (1955, 142) "tales elementos como la rima y la copla derivan de y sólo tienen sentido en esos modelos eternos y siempre recurrentes del juego: la cadencia y contra–cadencia (*beat and counter–beat*), ascenso y descenso, pregunta y respuesta, en breve, ritmo."

En la novela clásica de Mark Twain, el personaje de Tom Sawyer despliega una cinética dinámica (le suceden mil cosas y siempre está activo en algo) mientras Sidney, su hermano, se queda en casa estudiando la Biblia (casualmente el más sólido, permanente y estable de todos los libros) como enunciado de cinética estática. Este contraste de dos hermanos con cinética opuesta es casi arquetípico. Lo hallamos ya en la Biblia con Esau y Jacobo: Esau es pastor, dinámico,

independiente, está afuera del hogar, mientras Jacobo se queda en la carpa con su madre, es más doméstico. En la película clásica *Al este del paraíso*, James Dean encarna al más dinámico de los dos hermanos, el que encuentra a su madre, consigue el dinero, descubre la verdad. La cinética dinámica suele provocar desconfianza (Tom respecto a su tía Polly, Esau respecto a su madre Rebeca y Cal respecto a su padre) mientras que la cinética estática suscita desprecio al connotar temor al riesgo y falta de vitalidad. La cinética estática, al ser predecible, también produce credibilidad y confianza, mientras la dinámica puede provocar admiración por su arrojo.

En esta novela de John Steinbeck *Al este del paraíso*, llevada genialmente al cine por Elia Kazan y estelarizada por James Dean, tal contraste cinético entre Cal y su hermano Aaron refleja especularmente el de sus padres, y explica el desamor de su padre. Cal se asemeja a su madre, una prostituta en Monterrey, que exhibe el polo dinámico al haber abandonado a su marido e hijos, mientras que Adán, el granjero de la lechuga, permaneció en casa leyendo la Biblia. En palabras de la madre: "Él quiso atarme, guardarme en un apestoso ranchito lejos de todos. Guardarme para él sólo. Pues a mí nadie me detiene [...] Quería adueñarse de mí. Deseó traerme como a un niño mocoso y decirme qué hacer […] ¡siempre en lo correcto, sabiendo todo, leyéndome la Biblia!"

Enfática

La enfática (del griego *emfatikós* enérgico, fuerte) se refiere al acento, foco o intensidad de energía en un aspecto o lugar particular de un enunciado. En todo sintagma estético, hay elementos en los que se carga mayor energía que en otros, aquéllos donde hay mayor vehemencia o se singularizan por tener mayor importancia; esos serán los aspectos enfáticos. Podemos movernos en un espectro que va desde lo carente de énfasis o sintagmas no marcados hasta lo intensamente enfático o marcado. El énfasis puede relacionarse con mayor o menor densidad o condensación de sentido, es decir, de energía por el eje de lo simbólico. En una frase como "pensé que tú irías", por ejemplo, al variar la enfática en cada palabra, cambia el sentido: "<u>pensé</u> que tú irías" (pero me equivoqué), "pensé que <u>tú</u> irías" (y no otros), "pensé que tú <u>irías</u>" (y no te quedarías).

La modalidad enfática se vincula directamente a lo que en retórica se denomina como "tópicas" que acentúan ciertos aspectos del enunciado sobre otros. Barthes menciona cuatro

tópicas o lugares comunes en la retórica (o registro léxico, en nuestro caso): 1) la tópica oratoria (que comprende a su vez tres tópicas: a– del razonamiento, b– de las costumbres y c– de las pasiones); 2) la tópica de lo risible; 3) la tópica teológica y 4) la tópica sensible o tópica de la imaginación que procede por categorías como lo cavernoso, lo torrentoso, lo chispeante, lo durmiente de Bachelard (citado por Barthes 1974, 49–60).

Fluxión

Entiendo por *fluxión* a la modalidad dramática de abrir o cerrar, tensar o relajar, gastar o contener, disipar o controlar energía, materia o tiempo a través de los sintagmas.[14] El término viene del latín *fluxio*, que fluye. Lo elegí para describir los actos de retención o expulsión, de control o liberación, dilatación y contracción de energía, tiempo o materia en un intercambio social.

A la fluxión dramática la caracterizaré como centrífuga cuando es expansiva, dilatada, relajada y expulsiva, y centrípeta o cerrada cuando es contenida, retentiva y controlada, es decir, cuando contrae energía, tiempo o materia. Esta categoría, como las otras modalidades, se aplican tanto a la identidad personal como colectiva. En el primer caso, la fluxión está emparentada con el concepto freudiano de *analidad* que denota el carácter retentivo o expulsivo del individuo. Como identidad colectiva, las costumbres establecen límites y reglas a la manifestación de la fluxión de modo que en ciertas culturas como las mediterráneas, particularmente la española, la italiana, la israelí y la chipriota, sea más frecuente la fluxión centrífuga que en culturas teutónicas o nórdicas como la alemana, la danesa o la austríaca más retentivas. La diferencia en fluxión entre identidades colectivas distintas puede llegar a ser sumamente irritante cuando los niveles de tolerancia son bajos, y en los que sin duda está en juego la sensibilidad que, por demás, es inculcada y limitada por la cultura.

Además de que la fluxión varía por razones étnicas, inciden en esta modalidad también las diferencias de clase. Bourdieu (1991) señala repetidamente cómo en el uso del lenguaje se manifiesta la condición de clase por la tensión o relajación en la expresión verbal, pues según el autor, las clases altas serían más tensas en el cuidado de estilo y modales, es decir, de fluxión cerrada en contraste a las clases bajas. Es como si la jerarquía social se pagara con una mayor restricción y control en la enunciación. Labov (1966) en su clásico estudio sobre la hipercorreción del lenguaje entre la clase media baja en Estados Unidos y Bernstein (1972)

cuando define los códigos restringidos y elaborados en relación a clases bajas y altas respectivamente, analizan la fluxión léxica, en este útlimo caso al detectar la fluxión retentiva en el registro léxico que se compensa con mayor expulsividad en el somático.

Es difícil explicar las condiciones por las cuales se generan diferencias tan contrastantes en la fluxión por las convenciones sociales, pero cabe señalar que la represión se manifiesta no sólo en lo económico y lo social sino en la estética: a las clases sometidas se las obliga a mantener una fluxión cerrada y retenida como una manifestación más de sumisión o subordinación. Sin embargo, a esta acción corresponde la reacción de resistencia al ejercer la fluxión abierta en la mayor gestualidad y volumen vocal que las clases de un nivel más acomodado a las que se les exige mayor recato.

La costumbre del *potlatch* (Mauss 1990) y la *mayordomía* entre los mexicanos es una modalidad de la fluxión centrífuga en la destrucción de bienes y centrípeta en la acumulación de prestigio comunitario por el anfitrión hasta que es eclipsado por otro. Los estereotipos del negro y el latino en EU los presentan con una fluxión centrífuga en lo pecuniario, somático, escópico y acústico que contrasta a la fluxión centrípeta de los *wasps* (*white Anglo Saxon protestant*) en estos rubros. La persecución de que fue objeto el rock & roll por los gobiernos en la primera mitad de los años setentas en la Latinoamérica, Europa del este y algunos paises asiáticos tradicionales se debió en buena parte al temor del contagio de su fluxión abierta. Recelaban que el *rock & roll* abriría cauces en el orden social que sería más difícil controlar y reprimir.

FIG. 6 Modalidades de la dramática y sus rangos

Proxémica	Corta / Larga (+/–)
Cinética	Dinámica / Estática (+/–)
Enfática	Marcada / Sin marcar (+/–)
Fluxión	Abierta / Cerrada (+/–)

Nótese que un evento estésico puede estar constituido por cualquier combinación de valores, de modo que podríamos concebir 16 combinaciones posibles. Así un encuentro puede ser interpretado por una dama como que el galán se muestra con P–̃ (proxémica larga), sin cambio alguno en la dinámica de la relación o C–̃, sin mostrar interés por nada en particular o E–̃ y poco

comunicativo o F–. Ella en cambio se le aparece a él como demasiado ansiosa en buscar intimidad P+, acelerar la relación C+, enfatizando demasiado aspectos como el noviazgo E+ y sin control de sus sentimientos e impulsos F+. Para refinar el análisis podrían incluso aplicarse tres niveles de intensidad en cada rubro (+, ++, +++; –, –, –̃) según el grado micro o macro que se pretenda realizar. [15]

Capítulo 5. El acoplamiento dramática–retórica

Toda actividad humana se realiza siempre a partir de un acoplamiento entre la dramática (como energía, ímpetu, actitud, intencionalidad, agencia, voluntad, orientación), y la retórica (como el canal o vehículo a través del cual se manifiesta esta energía). Una ilustración muy clara y elocuente de este acoplamiento podemos hallarla al observar a un pianista en acción, particularmente un solista durante el concierto para piano y orquesta. La retórica está en la destreza con que mueve los dedos sobre el teclado y los pies en los pedales. La dramática, en cambio, está en la expresividad con que toca las notas (acústica) e involuntariamente, en la expresividad de su rostro y la manera en que balancea su cuerpo. Es un hecho que esos movimientos corporales, la intensa emotividad del rostro que puede expresar por un instante una enorme ternura o dolor, no agregan nada a la música, pero revelan ese exceso de energía afectiva que tiene que buscar salida, y lo hace al expresarse en la gestualidad que rebasa la técnica sobre el teclado. Algo semejante, pero en mucho menor grado, lo observamos en quienes gesticulan mientras conversan por teléfono celular; el destinatario no puede ver la expresión del rostro y del cuerpo, y sin embargo el enunciante da salida a la energía o la actitud respecto a lo que está hablando en la somática, además de la acústica y la léxica que envía al destinatario.

FIG. 8 Esquema de correspondencias de socioestética

Coordenada de la retórica	*Coordenada de la dramática*
Cartografía sígnica	Cartografía simbólica
Registros: léxico, acústico, somático, escópico	Modalidades: proxémica, cinética, enfática, fluxión
Función: Articulación de la intencionalidad dramática	Función: Impulso e intensidad de la formulación retórica

Las modalidades dramáticas pueden hallarse, como lo he dicho, en cada uno de los registros de la retórica como disposiciones energéticas configuradas por medio de sintagmas, vehiculizadas en estos registros. Mientras las retóricas son lenguajes articulados desde diversos registros, las dramáticas son actitudes que se manifiestan a través de tales registros por modalidades en que se despliega una energía en ciertas direcciones, con ciertas concentraciones, de ciertas intensidades y dinámicas definidas por el eje simbólico. Estas modalidades son captadas sensiblemente por el intérprete y manifestadas también desde la sensibilidad del enunciante. Vamos a explorar uno a uno los 16 acoplamientos dramático–retóricos.

Fig. 7

	LEXICA	ACÚSTICA	SOMÁTICA	ESCÓPICA
PROXÉMICA	Proxémica léxica	Proxémica acústica	Proxémica somática	Proxémica escópica
CINÉTICA	Cinética léxica	Cinética acústica	Cinética somática	Cinética escópica
ENFÁTICA	Enfática léxica	Enfática acústica	Enfática somática	Enfática escópica
FLUXIÓN	Fluxión léxica	Fluxión acústica	Fluxión somática	Fluxión escópica

Proxémica léxica

La proxémica léxica es la distancia establecida por el lenguaje verbal entre el enunciante y destinatario. Hablar en términos de "ustedes" en vez de "nosotros" es proxémica larga al establecer una distancia entre dos grupos. El uso en español de modalidades "tú" o "usted", del alemán *du* o *sie*, el francés *tu* y *vous*, y el ruso *ty* o *vy* es proxémica léxica, pues sitúa en distancia al "usted" mientras con el "tú" se acerca.[16] Los diminutivos y los apodos son modalidades proxémicas ya que enuncian una cercanía con el interlocutor por este registro. Apelativos como "señor", "licenciado", "doctor" no son sólo descriptivos sino sobre todo proxémicos para alargar la distancia. El uso de una jerga especializada es una modalidad proxémica al establecer distancia respecto al lego y acortarla entre colegas que la comparten. La cita de un autor o un concepto especializado entre profesionales o la referencia a un conocido en común, acorta la proxémica al interior del grupo y la alarga respecto a los ajenos.

Aquí vemos que la territorialidad investigada por Hall no se limita al ámbito personal (como en la distancia que toma cada quien respecto al otro en una conversación), sino que puede

ser colectiva al demarcar fronteras de inclusión y exclusión entre los miembros de un grupo por el lenguaje utilizado. La terminología especializada entre médicos, abogados o filósofos son estrategias proxémicas en el registro léxico. Una manifestación más sutil de este mismo fenómeno en el ámbito académico es la lista de referencias bibliográficas donde el lector puede deducir, antes de leer un texto, la distancia o cercanía intelectual que pueda tener respecto al autor. La terminología, como la aquí propuesta, alarga la proxémica con el lector no familiarizado pero la acorta respecto a los conceptos que se pretende apresar, y a los lectores que han tenido la paciencia de comprenderlos. Vemos asimismo que toda proxémica es relativa: corta respecto a algo y larga respecto a otro algo.

Proxémica acústica

La proxémica acústica se ejerce por el volumen de voz desplegado ya que determina la distancia que debe tomar el interlocutor respecto respecto al enunciante. Hablar en voz baja en volumen confesional acorta la proxémica, pues obliga al interlocutor a acercarse. Además del volumen, la entonación de la voz puede tener caracteres proxémicos: una entonación monótona suele mantener a distancia al receptor; mientras que la entonación variada lo acerca, pues indica mayor inversión emotiva en lo que se está diciendo. Por reciprocidad, el receptor invierte a su vez mayor esfuerzo en poner atención a lo que se le dice. Un grito a distancia acerca, pues suponemos que expresa algo importante. En cambio, un grito de alguien cercano aleja, pues ese exceso energético en el registro acústico se interpreta metafóricamente como un golpe súbito al interlocutor. El llanto de un bebé típicamente ilustra la proxémica acústica corta al demandar cuidado y atención.

En cada contexto de interpretación el volumen del sonido adquiere diversos sentidos: el alto volumen de la música en una discoteca envuelve a los presentes invitándolos a borrar límites y perder la individualidad hacia una proxémica corta. En otros contextos, con la música suave se enuncia el deseo de establecer la proxémica corta de la intimidad. El silencio puede indicar tanto una proxémica larga como íntima según el contexto interpretativo: en un caso significa indiferencia o negación de contacto y en el segundo el deseo de estar con el otro sin necesidad de palabras.

Proxémica somática

La proxémica somática es la distancia corporal que establecemos respecto a los otros. Este tipo de proxémica consiste en mirar o no al otro, situarse espacialmente cerca o lejos del otro, tocarlo o no y de qué modo, sonreír o ser indiferente.

Según los subregistros en la somática propuestos a partir de la proxémica de Hall (1963), podemos considerar que se pueden establecer distancias y cercanías a nivel postural (orientar el cuerpo hacia el otro y cruzar la pierna opuesta para cerrar un círculo invisible), háptico (tocar al otro y de qué manera, cuán prolongado), térmico y olfativo (acercándonos para que pueda percibir nuestro olor y temperatura como es costumbre entre los árabes y gesto de suma intimidad en nuestra cultura) y ocular (qué tan larga, intensa, es la mirada y hacia qué parte del cuerpo). Los analistas del lenguaje corporal han observado que cruzar los brazos denota una actitud defensiva que podría denominarse proxémica somática larga, mientras que proyectar la pelvis hacia adelante, típico gesto asertivo machista, ejemplifica bien la proxémica somática corta, hasta invasiva. A mí me parece que cruzar los brazos puede interpretarse también como catacresis en el sentido de abrazarse a uno mismo en situaciones en que a uno le gustaría ser abrazada.

En las categorías que añadí en este registro, la humedad en la mujer durante el acto sexual expresa la proxémica somática más corta posible, como la obesidad (cuando es de origen psicológico) suele expresar proxémica larga, un enunciado no consciente del deseo de no ser tocado pero con ansiedad de serlo. La expresión facial claramente puede indicar el deseo de que alguien se aleje o acerque a nosotros, así como la gestualidad con la que llamamos o nos apartamos de alguien.

Proxémica escópica

La modalidad proxémica en el registro escópico se refiere a la puesta en vista de distancias largas y cortas por medio de artefactos o usos del espacio. Entre sus mecanismos están los estilos (sofisticado o común), épocas (antiguo o contemporáneo v.g. próximo), precio (barato o inalcanzable a la mayoría), accesible (escasez o fácilmente disponible) además de los comportamientos esperados de usuarios en lo que concierne a ciertos objetos (un jarrón Ming invita a ser visto, pero no tocado, como lo son los cuadros y hasta las esculturas en un museo). El lenguaje escópico de los asientos es proxémico cuando implica distancias y modos de relación

espacial entre los ocupantes, así como las jerarquías en tanto distancias y proximidades establecidas por medio los lugares en torno a una mesa (cf. Baudrillard 1981, 47–49). Los pasillos y bardas que obstruyen el acceso o su inverso, la inmediatez en el diseño de espacios, la transparencia de vidrios o celosías o la opacidad en materiales arquitectónicos, la división de barrios y servicios según clases sociales en el planeación urbana son otros tantos recursos para ejercer la proxémica escópica.

Cinética léxica

La cinética en el registro léxico es el modo de organización de los sintagmas desde el punto de vista de su estatismo (rigurosamente lógico, predecible, metódico) o su dinamismo (más libre, evocativo, con discontinuidades, impredecible etc.) ya sea en su nivel semántico, sintáctico o pragmático. En el discurso filosófico podemos notar el contraste de la cinética léxica entre la solidez y prudencia del discurso kantiano respecto al dinamismo, la audacia, el riesgo, incluso la discontinuidad del discurso nietzscheano. Nótese también esta diferencia entre el Wittgenstein del *Tractatus* y el del las *Investigaciones Filosóficas*. La cinética léxica se manifiesta en los giros, juegos, el movimiento interno del enunciado. Mientras la poesía manifiesta una cinética léxica muy dinámica, el discurso teórico es relativamente más estable, más lento y cauteloso. Un haikú es tan dinámico, ligero y efímero como un pétalo al viento. El discurso protocolar ejemplifica la cinética léxica estática, pues sus términos y sus fines son totalmente predecibles (en eso consiste su eficacia), mientras que el discurso humorístico manifiesta gran dinamismo en su giro final (*punch line*) a lo inusitado.

Un recurso retórico para producir efectos de mayor dinamismo en una narración es, por ejemplo, el uso del tiempo presente en vez del pretérito, ya que mientras en el segundo caso los hechos ya ocurrieron, se han estancado y el narrador los captura de la memoria, en el primero parece que estuvieran ocurriendo al momento de narrarlos. No es lo mismo decir: "La está devorando el dios del mediodía que sólo se alimenta de viejas mariposas. La mariposa es un animal instantáneo inventado por los chinos" (Elizondo 1969, 9) que "La devoró el dios del mediodía que sólo se alimentaba de viejas mariposas. La mariposa había sido un animal inventado por los chinos". En este cuento titulado obviamente *La Mariposa*, Salvador Elizondo maneja una cinética léxica análoga a la imagen dinámica de la mariposa, pues no hay nada más dinámico, e instantáneo, que el presente.

En contraste, la cinética léxica de *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez se maneja en el copretérito y el pasado, ya que esos cien años son retrospectivos en una narración de hechos vistos donde el peso simbólico de Macondo se produce por la acumulación del tiempo, de generaciones en la familia de los Buendía y de la mirada duradera de Úrsula. “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.” El tiempo se sedimenta en capas, como el polvo, se estabiliza, el momento se detiene y se vuelca hacia el pasado. Estos recursos de la prósica Poética se manifiestan igualmente en la prósica Prosaica de la narración cotidiana. Al decir “voy y le digo: no te vuelvas a presentar por aquí porque no respondo...” en comparación a "fui y le dije que no se volviera a presentar por aquí porque no respondía...” resulta evidente el mayor dinamismo de la primera que actualiza la narración.

Otro recurso en la cinética léxica, además de proxémica larga, es el estilo impersonal de usar la forma dativa “se”: se piensa que, no se usa que, se dice que... con lo que se produce un efecto de estatismo por la indefinición, despersonalización y deslocalización haciendo entender que algo es así desde el principio de los tiempos y, por lo tanto, no hay alteración posible.

Cinética acústica

Aunque el ritmo al hablar tiene implicaciones en la proxémica (la rapidez implica, agilidad y espontaneidad, es decir, cercanía y la lentitud connota distancia en algunos contextos culturales), puede analizarse también como un componente de la cinética acústica , es decir, como modulación dinámica de energía. La cinética en el registro acústico puede hallarse en el dinamismo de variación de las vocalizaciones o sonorizaciones. Los términos como *presto*, *prestísimo*, *lento*, que se refieren a la cinética acústica en la música, podrían aplicarse en la Prosaica. Es de notarse la cinética acústica tan dinámica del rock a través de solos de guitarra o batería que pudieran ser una analogía al actual ritmo acelerado de vida, en contraste con el tempo generalmente lento de la música sacra para producir efectos de solemnidad y eternidad.

Cinética somática

Cuando hablamos de cinética somática nos referimos al dinamismo o estatismo, ligereza o pesadez en los movimientos del cuerpo. Una cinética somática excesiva causa desconfianza al

interpretarse como nerviosismo, falta de sinceridad o de control energético. Para los parámetros culturales de occidente, la cinética somática dinámica como inclinar a un lado la cabeza, la postura asimétrica del cuerpo, la expresividad de los brazos y manos y el contoneo de caderas se interpretan como índices de feminidad mientras que la cinética estática en la simetría corporal y la inmovilidad gestual como masculinidad. Así la cinética somática parece operar indicialmente para distinguir géneros sexuales, mucho más que dos, además de indicar edad, carácter, seguridad, etnicidad, jerarquía incluso.

Cinética escópica

La cinética escópica produce referencias de estabilidad o dinamismo a través de la organización sintagmática de los objetos y espacios. La solidez de un mueble pesado y amplio es de modalidad cinética al indicar estabilidad, y por extensión confiabilidad de los dueños. Las salas típicas clase media de sofá–sillón–loveseat producen un significado de mínimo dinamismo, pues no pueden ser sustituidos ni cambiados de lugar sin producir una revolución en el hogar. El ama de casa siente así seguridad e intenta significarla por el arreglo y control de sus muebles. Quien en vez del juego de sala reúne sillas de estilos diversos o almohadones, establece una cinética escópica dinámica donde todo puede ser cambiado y sustituido sin problema.

En la Poética, los estilos expresivistas en la pintura como el romanticismo, expresionismo alemán, el informalismo lírico o el manierismo enuncian relativamente una cinética escópica más dinámica que los estilos de corte clasicista como el neoclasicismo, neoconcretismo, el hard edge, o el geometrismo. Por lo mismo, la cinética del impresionismo es más dinámica que la del academicismo precisamente al hacer eco de la dinamización social provocada por la revolución industrial y la invención de la fotografía. Van Gogh presenta a través de sus obras una cinética dinámica al tratar de expresar su convulsionada vida afectiva en contraste a Cezanne quien buscaba fundamentos y estructuras a través de su pintura. En la arquitectura deconstruccionista la cinética escópica de planos fugados y diagonales es tan dinámica que puede ser insoportable. La arquitectura neoclásica, en cambio, es de un estatismo rotundo, aplastante, por lo que ha sido el estilo predilecto del totalitarismo en su sueño de perpetuarse en el poder.

En los objetos *art nouveau* la cinética escópica es dinámica y caprichosa por las líneas curvas y las asimetrías, pero estática en muebles pesados donde la masa domina al vacío, mientras que en muebles tipo Bauhaus el efecto es opuesto: por su estricta simetría axial y su

composición ortogonal se produce una cinética escópica estática con lo que se connota eficiencia, durabilidad, precisión, cálculo. Al mismo tiempo, la ligereza de la composición donde el vacío predomina sobre la masa y el uso de materiales, colores y formas sencillas e industriales le proporcionan un efecto de dinamismo tal que este estilo se ha vuelto icono de la modernidad. Lo mismo ocurre en la arquitectura: un edificio *art nouveau* es pesado en su masa y decoración, pero dinámico en los motivos ornamentales, en contraste a un edificio funcionalista que es dinámico en la ligereza de materiales como vidrio y acero, pero estático en la predictibilidad calculada de su estructura.

Enfática léxica

Hay diversos modos de enfocar, enfatizar, amarrar las ideas cuando hablamos. La enfática léxica se refiere a esos puntos particulares de concentración de significación y sentido del sintagma verbal cuando están marcados, o ausencia de éstos cuando no es así. El laconismo es, igualmente, una enfático in absentia, marcada por lo no marcado. En la vida cotidiana la enfática marcada usualmente ocurre en las amenazas, órdenes o súplicas por una intensidad afectiva que pretende atravesar la sensibilidad del interlocutor. Concentran un nivel energético de mayor densidad que en las advertencias, peticiones o solicitudes respectivamente. Esta modalidad se vincula directamente con lo que la teoría de los actos de habla (particularmente Searle 1969, 1976 y Vanderveken 1985) denomina como *grados de fuerza ilocutiva*. Quien divaga, cantinflea o habla sin decir nada, especímenes comunes tanto en la política como en la vida académica, manifiestan una enfática léxica baja o no marcada.

En órdenes como "¡firmes, ya!" o "¡flanco derecho, ya!" además de la enfática acústica del grito, está el tono escueto e impersonal de la léxica que acentúa estrictamente el acto que se pretende lograr. La enfática léxica pone cargas de energía en ciertos sintagmas como: "es la <u>última</u> vez que te lo digo" o "ésta es <u>mi</u> casa".

Nótese el recurso gráfico de subrayar (en este caso), entrecomillar, poner cursivas o negritas en aquellas palabras donde se concentra mayor enfática léxica que en otras dentro de una frase. Es interesante constatar en este ejemplo la mezcla de los registros, pues una palabra subrrayada, como léxica–escópica, reverbera en la mente con un énfasis acústico que al pronunciarlas suele provocar algún gesto de énfasis correspondiente en la somática.

Cada frase, como sabemos, tiene una palabra enfática, y cada palabra una sílaba enfática. Las decisiones al componer una oración se toman frecuentemente por criterios de enfática léxica. Así por ejemplo, en esta última frase, los términos “enfática léxica” al final de la oración son los de mayor enfática. En la misma frase con otro orden (“frecuentemente bajo criterios de enfática léxica se toman las decisiones al componer una oración”) se debilita la enfática léxica que había en la primera versión.

Enfática acústica

La enfática acústica despliega una fuerza, intensidad, énfasis sonoro que condensa el sentido en un punto más que en relación a otros. El cansancio o la falta de energía pueden manifestarse en una baja focalización acústica. En el grito, el llanto y la risa, la enfática es mayor que en la voz normal porque al desplegar mayor energía expresan un énfasis emotivo.

En la Poética se puede ilustrar fácilmente la enfática acústica con el clásico ejemplo de las cuatro notas iniciales de la Quinta sinfonía de Beethoven, en las que, a su vez, la cuarta es la de mayor énfasis no sólo por su duración, sino por su diferencia y su acento. La enfática acústica distingue entre oradores energéticos y los letárgicos, diferencia de enormes consecuencias en todas las prácticas sociales, particularmente la crianza de hijos, la política y la docencia. Cuando el sujeto de la enunciación compromete poca energía en su enunciado, el intérprete actúa en reciprocidad con la misma baja inversión energética en la recepción. Y al contrario, un maestro que despliegue su enunciado con una enfática acústica muy bien marcada tiene mayor probabilidad de captar la atención de sus alumnos y captar mayor inversión energética, afectiva y mental por parte del grupo.

Enfática somática

En la gama de todas las opciones gestuales posibles, sean conscientes o inconscientes, la enfática somática se refiere al sintagma en el que más energía se invierte y que se realza sobre los demás. Desplegamos una enfática particular a través de nuestro rostro o cuerpo que puede ser significativo para los intérpretes: cierta tensión en el cuello o la mandíbula, una forma de dirigir la mirada, de mover las cejas, de tensar los labios, de inclinar la cabeza. El contacto ocular, además de proxémico y cinético, es también enfático al manifestar intensidades diversas de

actitud. Una mirada insistente, un apretón de manos, el morderse los labios, ruborizarse, lagrimear, una patada, la rigidez de la espalda son enunciados enfáticos en el registro somático.

Un fenómeno de enfática somática descubierto por los analistas del lenguaje corporal como Scheflen (1972, 37) es el "*eyebrow flash*" (donde los ojos se abren más de lo normal y la pupila se dilata) que ocurre cuando un individuo reconoce a alguien por quien guarda afecto o por quien siente deseo. Poner los labios en actitud de besar, sacar hacia adelante el pecho o la cadera son manifestaciones enfáticas en la somática porque marcan una parte del cuerpo para la seducción. El típico dedo índice "desenvainado" con que el ex–presidente Carlos Salinas de Gortari amenazaba a sus interlocutores y que hereda Andrés Manuel López Obrador sistemáticamente en sus discursos neutralizan la enfática acústica calculada para proyectar una pose tranquila y amable. El típico gesto de echarse el pelo hacia atrás del popular cantante mexicano Luis Miguel para significar jactancia o el singular pasito "moonwalk" de Michael Jackson para expresar destreza, el batir de pestañas como símbolo de coquetería o el apretar el labio inferior sobre el superior de Bill Clinton al parecer conmovido ejemplifican otras instancias más de enfática somática. [17]

Enfática escópica

Podrá deducirse de lo anterior que la enfática escópica se refiere al acento que se establece en el vestuario, escenografía, utilería, peinado o maquillaje. El lunar pintado bajo la boca por coquetería de algunas damas hace décadas ilustra esta modalidad. La forma de vestir de clases muy marginadas con colores pardos combinados al azar y texturas opacadas sería un ejemplo de enfática escópica no marcada. En contraste, quien se prepara para una cita de amor, macho o hembra, el erotismo lo mueve hacia la mayor enfática escópica posible en lugares estratégicos. El uso de zapatos de tacón y de accesorios como cinturones, joyería, velos y sombreros, incluso tatuajes son manifestaciones de enfática en este registro para acentuar o disimular el cuello, el pecho, la cintura, las piernas. Pintarse el cabello de rubio platino fue, para Marilyn Monroe, una táctica perfecta en esta modalidad para llamar la atención, crear parte de su glamour y distinguirse de inmediato de las demás hembras.

En la escópica doméstica pueden verse diversos grados de enfática según el descuido o cuidado de la disposición de los objetos en una casa. La mesa de centro en un hogar clase media suele ser el punto de mayor enfática escópica de la casa, sitio donde se depositan los objetos más

preciados por los dueños. En las estructuras de ambiente doméstico, Baudrillard (1981, 37–70) detecta los valores cálidos de la madera, el cuero o la lana y los fríos del vidrio y el plástico que, desde Prosaica, son variaciones de enfática escópica.

El uso de ciertos materiales y no otros es una articulación de este tipo, de modo que al utilizar madera simbolizamos calor y naturalidad, con el vidrio podemos expresar lealtad, objetividad, higiene; con el cristal fragilidad y elegancia; con el aluminio modernidad; con el oro y el diamante, opulencia; con la lana, calidez; con el algodón, frescura, ligereza; con el cuero, sensualidad, animalidad; con el plástico, vulgaridad, resistencia; con la paja, ruralidad; con la seda y el terciopelo, delicadeza; con el lino, tradicionalismo; con la mezclilla, informalidad; con el barro, rusticidad. Estas tópicas de lo natural o artificial, de lo cálido o lo frío, de la modernidad o la antigüedad son parte de la enfática escópica e inciden en la somática por lo que se refiere al tacto.

Desde los paradigmas del gusto europeo, la enfática no marcada de portar no–colores (café, gris, crema, negro, blanco, beige, azul marino) se interpreta como muestra de credibilidad, solvencia y corrección social por su modestia y sobriedad, mientras que el énfasis de los colores vivos y brillantes supone vulgaridad. En contraste, el vestuario en varios países africanos exhibe alegremente y sin recato una riqueza cromática y decorativa fascinante.

Fluxión léxica

Así como la proxémica responde a la pregunta de dónde se ubica el enunciante respecto a su interlocutor, la cinética qué dinámica despliega y la enfática cuál aspecto resalta, la fluxión se refiere a cuánto muestra u oculta en su enunciado. La fluxión léxica se manifiesta en la locuacidad expresiva o su contrario, la contención y parquedad. Encontramos fluxión centrífuga a través de enunciados llenos de imágenes verbales, de aliteraciones e hipérboles. *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais ilustran la fluxión léxica abierta en su profusión descriptiva y la aglomeración de detalles, el uso de la *hipérbole* y la *aliteración*, como cuando el hermano Juan lucha contra 13,622 asaltantes (el número mismo manifiesta fluxión abierta): “A unos les rompía el cráneo, a otros los brazos o las piernas, a otros les dislocaba los espóndilos del cuello, a otros les molía los riñones, les hundía la nariz, les sepultaba los ojos, les hendía las mandíbulas, les hacía tragar los dientes, les descoyuntaba los omóplatos, les tronchaba las rodillas, les partía la pelvis o les fracturaba las muñecas…” En el Libro Primero capítulo XXVII, “Cómo un monje de

Seville salvó el claustro de la abadía del saqueo de los enemigos" , relata "Y sonriendo destacó su bella bragueta, sacó al aire su méntula y los meó tan copiosamente que ahogó a doscientos sesenta mil cuatrocientos dieciocho, sin contar en esta cifra las mujeres ni los niños." Esta abundancia de imágenes y actos, la precisión de números absurdos, manifiesta una exuberancia energética en una cadencia centrífuga que explica en parte la elocuencia y el hechizo estético de esta obra literaria. Asimismo, la fluxión léxica ne la Prosaica es común en situaciones explosivas como peleas, insultos y reclamos, o en situaciones de entusiasmo, conmoción etc.

En contraste, la fluxión cerrada controla al enunciado para que sólo exhiba los elementos mínimos. El personaje protagónico del filme *About Schmidt* (actuado por Jack Nicholson) ilustra claramente la fluxión léxica cerrada, sobre todo en la escena de la boda de su hija cuando el personaje contiene la necesidad de expresarse y emite un discurso de lo que supuestamente se espera de él en su rol de padre, mientras que en las cartas a su niño patrocinado, la fluxión léxica fluye de manera natural, incluso contagia la fluxión somática a través del llanto al ver el dibujo enviado por el niño.

En documentos burocráticos domina la fluxión cerrada respecto a cualquier manifestación de índole personal o afectiva. Se procura que la enunciación sea lo más económica posible y sin desviarse del formato establecido. En trabajos teóricos, académicos y científicos, la fluxión léxica se pretende cerrada en la estrategia de seguir una sola línea discursiva evitando extravíos a otros temas no indispensables al argumento, (sobretodo se contiene la polifonía para evitar inconsistencias). Al mismo tiempo, por la fluxión centrífuga se refiere al lector hacia numerosas fuentes intertextuales por citas y referencias que rebasan el discurso del autor, pero rigurosamente enunciadas según las convenciones establecidas, un trabajo aburrido que demuestra fluxión cerrada en la precisión y autodisciplina.

El ejemplo que utiliza Jakobson (1963) para ilustrar la función estética en el slogan *I like Ike* durante la campaña presidencial de Dwight Eisenhower (Ike es el diminutivo de Dwight), ilustra no sólo el despliegue de fluxión en ambas modalidades sino su dependencia mutua: el slogan es cerrado en su compactación a los elementos mínimos para ser mejor captados y recordados, pero abierto en su potencial de propagación. Un lema demasiado extenso no lograría el unísono de su repetición, y por ende disiparía su fuerza simbólica, mientras que frases compactas como "este puño sí se ve", "el pueblo, unido, jamás será vencido", mantienen la fluxión léxica cerrada necesaria para una fluxión acústica centrífuga. Esta correlación en que la

modalidad de la fluxión en un registro contribuye a su opuesta en otro (por ejemplo, cerrada en la léxica, abierta en la acústica) es utilizada en los anuncios comerciales y los eslóganes políticos. En la poésica prosaica (v.g. poesía cotidiana cf. Tomo I, cap. 16) el conocidísimo slogan comercial de hace varias décadas de un detergente "siga los tres movimientos de Fab: remoje, exprima y tienda" (además de la elipsis imaginaria de un detergente que no requiere tallado, lavado ni enjuagado) fue tan efectivo que perduró más que el detergente en el mercado.

En la poésica Poética (poesía artística), la economía en la expresión es indispensable para lograr su efecto de prendamiento. El haikú japonés es el ejemplo clásico de fluxión contenida al mínimo en la léxica para abrir una riqueza de connotaciones y sentidos. La elipsis en el *Horal* de Jaime Sabines recurre a este doble juego de fluxión cerrada en la máxima economía de recursos hacia la máxima liberación de connotaciones:

El mar se mide por olas,
el cielo por alas,
nosotros por lágrimas.
El aire descansa en las hojas,
el agua en los ojos,
nosotros en nada.
Parece que sales y soles,
nosotros y nada.

Fluxión acústica

La fluxión acústica se presenta en la exhibición o contención sonora que emite el sujeto en una situación determinada. En relaciones de subordinación, el sujeto está obligado a hablar en voz baja y manifestar una fluxión cerrada, así desee protestar, insultar o gritarle al interlocutor dominante.

El estereotipo del charro mexicano en la Poética cinematográfica, quien grita en falsete al oír la música de mariachis y canta, llora e insulta a viva voz ilustra la fluxión acústica abierta. Asimismo, el estereotipo de la mujer sufrida y abnegada que llora y aguanta en silencio lo complementa en la modalidad opuesta. Estos estereotipos enuncian metafóricamente a la somática en la acústica donde el macho es centrífugo al penetrar y la hembra centrípeta al ser

penetrada. Nótese asimismo la fluxión centrípeta con que los guionistas caracterizan a las víctimas de las telenovelas, quienes tienen que callar el secreto que las va a redimir hasta prácticamente el último capítulo, en el momento de *agnición* o reconocimiento a partir del cual se invierte la fluxión retentiva hacia la apoteosis expulsiva de copiosas lágrimas derramadas, sentimientos desbordados, culpas reconocidas, castigos padecidos y mocos vertidos.

Como lo menciono antes, las diferencias en la fluxión suelen marcar diferencias en las identidades colectivas étnicas o de clase. Los ingleses han sido estereotipados por su carácter flemático que correspondería a la fluxión centrípeta en varios registros. El Papa Juan Pablo II caracterizó a los mexicanos como un pueblo que "le gusta gritar...", es decir, un pueblo de fluxión acústica abierta. Las masas acuden a los estadios entre otras razones por la oportunidad que ofrecen para abrir la fluxión acústica. Gritos de goooooool, cu–le–ro, a la vío..., goooya, cachún cachún ra ra, son enormemente disfrutados por los fanáticos del deporte en su potencial catártico y de identificación colectiva.

Fluxión somática

La fluxión somática se manifiesta a través de gestos y movimientos corporales que retienen o expulsan la energía. El cuerpo se rigidiza en el cuello, manos, mandíbulas, frente, boca etc. o al contrario, la energía fluye gesticulando libremente. Como en otras modalidades, la fluxión somática está regulada en parte por la cultura y en parte por la individualidad y la identidad del sujeto. El gesto de cruzar los brazos frente al pecho despliega la fluxión centrípeta al cerrar energía, y complementa una proxémica distante y una enfática defensiva.

Las culturas donde se inculca al niño el control de esfínteres a una edad temprana suelen manifestar fluxión centrípeta también en otras situaciones (control de tiempo, de memoria, de trabajo, de bienes) en contraste a sociedades llamadas "primitivas" que tampoco manifiestan una modalidad retentiva en otras esferas de la vida social. Puede afirmarse que el concepto freudiano de sublimación donde la energía de la libido se retiene hacia su manifestación canalizada en actividades intelectuales o artísticas es una modalidad de la fluxión centrípeta.

Fluxión escópica

Así como el estilo barroco en la Poética literaria manifiesta una fluxión centrífuga en la léxica, lo mismo ocurre en la escópica de su arquitectura. Esa expansión impresionante de recursos formales donde el adorno parece rebasar el soporte arquitectónico y reproducirse enloquecidamente por sí mismo, y la profusión de elementos en la aliteración formal interminable, contrastan con la austeridad centrípeta de estilos clasicistas. El funcionalismo, por otra parte, es la expresión más idónea de la ética protestante del ahorro por su fluxión escópica cerrada. No es casual que este estilo haya emergido en países industrializados, pues tal economía de recursos es muestra fiel de un espíritu de contención y cálculo. A partir de los escritos de Derrida (ninguno, que yo sepa, de arquitectura), deriva la arquitectura deconstruccionista cuya característica sobresaliente es la fluxión escópica centrífuga a través de espacios totalmente descentrados y fugados en ásperas diagonales. Como concepto arquitectónico, parece un oxímoron escópico pues acoge sólo para expulsar. Así pues, la fluxión escópica puede ocurrir, como en otros registros, tanto en el nivel semántico como en el sintáctico o el pragmático. Si en Gargantúa la fluxión centrífuga es semántica, en un edificio como la estación ferroviaria de Kyoto la fluxión es sintáctica, mientras en el lema *I like Ike* es pragmática.

No es casual que el prototipo de la fluxión escópica centrípeta sean los claustros monacales con sus celdas y pasillos organizados simétricamente alrededor de un patio con una fuente en el centro, pues se corresponde a la fluxión cerrada en la somática del celibato o la pobreza y en la léxica y la acústica de la plegaria y los votos de silencio, así como en el control rígido del tiempo de los monasterios. (sobre el control del tiempo entre los benedictinos, cf. Zerubavel 1985)

Un estilo o un enunciado pueden manifestar fluxiones distintas en aspectos diferentes. Por ejemplo, la arquitectura monumental del fascismo es centrífuga en la escala para ostentar el poder masivo del Estado pero centrípeta en lo repetitivo de sus elementos para mostrar su dominio, supremacía y control. *El Jardín de las Delicias* de Jerónimo Bosch es una proliferación exaltada de animales, frutas, vegetación, minerales, figuras humanas, artefactos de todo tipo como metáfora de la abundancia de la energía sexual y su manifestación explosiva. En cambio, el mismo autor en *Los siete pecados capitales* pinta una obra de fluxión centrípeta por una expresión tan compacta que no se atreve a alterar la simetría axial y contenida de la composición

de cuatro círculos laterales y uno central, a su vez formado por cuatro círculos concéntricos en medio de los cuales aparece la figura de Jesús.

No sólo en la Poética escópica arriba descrita, sino también en la Prosaica puede hallarse esta fluxión escópica centrífuga a través de la proliferación de mercancías y sobre–oferta del capitalismo tardío. En la transición del capitalismo centrado en la producción al del consumo, las sociedades occidentales contemporáneas manifiestan una fluxión aceleradamente abierta, particularmente en los supermercados y plazas o almacenes comerciale donde se exhibe una impresionante variedad y cantidad de bienes de consumo, al tiempo que interpelan al consumidor hacia el gasto continuo para la circulación y reproducción de la economía. Esta fluxión consumista centrífuga de la sobreproducción y el gasto progresivo de recursos contrasta con la tradición japonesa elíptica y mesurada de sus espacios compactos, casi vacíos y de usos múltiples.

Las culturas del este asiático son las grandes expertas en la fluxión escópica a través de la tradición del *fengliu* o *poongryu* coreano, el *furyu* japonés y el *fengshui* chino (Min 1999, Too 1996). Aunque estas tradiciones incluyen la proxémica cinética y la enfática escópicas, es la fluxión la de mayor relevancia al basarse en una concepción de energías que se desplazan y que deben ser retenidas o expulsadas de acuerdo al arreglo meticuloso de los espacios domésticos o laborales. Feng shui significa en chino "viento y agua", lo que indica la importancia del fluir. El término Fengliu se compone de *feng* que significa la influencia moral que se extiende hacia afuera y *liu* que significa fidelidad que se inclina hacia adentro. (Min 1999) Vemos aquí el doble movimiento de la fluxión. Según estas tradiciones, es imprescindible atender a los flujos de la naturaleza en sus formas, escalas, puntos cardinales, paisaje, volúmenes y vacíos para lograr la armonía del ser humano con el entorno. Así el espacio doméstico se diseña con una abertura orientada para atraer energías y hacerlas fluir adecuadamente en una fluxión armoniosa, y expulsarlas cuando son dañinas.

Para concluir, quiero señalar que estas 16 categorías sólo inscriben en términos discretos procesos que se llevan a cabo de manera continua en la percepción estética. Un espectador común, –no especializado como podría ser un crítico o historiador de arte–, percibe sin embargo con toda claridad en *Los cipreses* de Van Gogh la proxémica escópica corta que lo acerca al cuadro haciendo visible el detalle de la textura, la cinética escópica dinámica en el movimiento flamígero de los cipreses y ondulante de las nubes, la enfática vigorosa y llena de brío de las

pinceladas y la fluxión centrífuga de las emociones de Vincent, a flor de lienzo. No necesita estas categorías para apreciar el cuadro, pero el estudioso de la estética sí las requiere para comprender qué le ocurre al espectador y por qué esta obra nos afecta como lo hace. Este cuadro ilustra además a lo que me refiero con el exceso de la dimensión estética, pues desde la semiótica simplemente se puede decodificar como “cuadro”, “cipreses”, “obra de Van Gogh”, “pintura”, “arte” etc. según el código aplicado, mientras que desde la estética no meramente significa sino es tan significativo que nos conmueve.

Fig. 9 Tabla del modelo octádico articulado para estudios cualitativos

		LEXICA		ACÚSTICA		SOMÁTICA		ESCÓPICA	
PROXÉMICA		Proxémica léxica		Proxémica acústica		Proxémica somática		Proxémica escópica	
Corta	Larga	C	L	C	L	C	L	C	LD
CINÉTICA		Cinética léxica		Cinética acústica		Cinética somática		Cinética escópica	
Dinámica	Estatica	D	E	D	E	D	E	D	E
ENFÁTICA		Enfática léxica		Enfática acústica		Enfática somática		Enfática escópica	
Marcada	Sin marcar	M	S	M	S	M	S	M	S
FLUXIÓN		Fluxión léxica		Fluxión acústica		Fluxión somática		Fluxión escópica	
Abierta	Cerrada	A	C	A	C	A	C	A	C

Las 16 combinaciones posibles PL, PA, PS, PE; CL,CA,CS,CE; EL, EA, ES, EE; FL,FA,FS, FE con que concluimos el capítulo anterior se multiplican a 48 al considerar las tres posibilidades de cada cual (corta–neutra–larga; dinámica–neutra–estática; marcada–neutra–no marcada; abierta–neutra–cerrada): PLc, PAc, PSc, PEc; CLd,CAd,CSd,CEd; ELm, EAm, ESm, EEm; FLa,FAa,FSa, FEa, y su inversa PLl, PAl, PSl, PEl; CLe,CAe,CSe,CEe; ELn, EAn, ESn, EEn; FLc, FAc, FSc, Fec, además de modalidades neutras o 0 como PLo, PAo, PSo, PEo; CLo,CAo,CSo,CEo; ELo, EAo, ESo, EEo; FLo, FAo, FSo, FE o.

No está de más advertir que siempre y en todos los casos, es necesario explicitar en cada articulación respecto a quién o qué se despliega la modalidad. Un argot, por ejemplo muestra proxémica léxica larga respecto a los ajenos al grupo y corta en relación a los miembros de ese

grupo. Asimismo, un despliegue verbal puede ser centrífugo en relación a su público para abarcar la mayor cantidad de receptores posible y centrípeto en relación al emisor al referirse sólo a sí mismo o a la inversa, centrípeto al dirigir a unos cuantos receptores el mensaje y ser centrípeto al referirse a cada uno de ellos, pues al enfatizar un aspecto se dejan sin marcar a los otros.

Capítulo 6. Heteroglosia, polifonía, hibridación

Los acoplamientos dramático–retóricos se entrecruzan unos con otros para contribuir cada cual a la construcción del sentido en un intercambio social. Por ejemplo, según las convenciones establecidas entre los Wolof respecto al saludo (Irvine 1974, 167–191), este simple intercambio entre dos personas involucra una cuestión de status y jerarquía según la manera en que se realice. La persona de status inferior denota su situación subordinada al usar un tono alto y volumen fuerte (enfática acústica de inferioridad), tomar la iniciativa del saludo (fluxión léxica abierta), por la verbosidad al hablar con un tempo apresurado (cinética léxica dinámica) y establecer así su distancia social (proxémica somática larga). La dimensión semiótica de significar y simbolizar en este intercambio el lugar que cada cual ocupa en la comunidad queda satisfecha.

Pero hay situaciones que rebasan a la dimensión semiótica al comprometer en mayor grado a la sensibilidad de los participantes hacia el prendamiento. El objetivo inmediato de un funeral es simplemente deshacerse del cadáver. A esta función práctica, la cultura agrega un segundo nivel, el de la semiosis para simbolizar y significar tal evento según sus costumbres en relación a la muerte. Hay incluso un tercer nivel en que se configuran deliberadamente estrategias para impactar la sensibilidad de los participantes. Este nivel, el de la estética, puede ejemplificarse claramente en funerales militares que se valen de las modalidades y los registros para organizar estéticamente el ritual de modo que otorgue sentido a la muerte del soldado y logre conmover y consolar a los deudos, así como legitimar a la matriz militar. Esta estrategia se constituye por tácticas como la cinética léxica lenta del discurso para lograr un efecto de solemnidad a la ceremonia y se acopla a la enfática léxica sobre las virtudes del occiso. La escópica de los uniformes militares y la presencia somática de figuras jerárquicas marcadas por sus insignias en el entierro definen una proxémica larga respecto a funerales comunes y corta respecto a los deudos que los aglutina como miembros de esta matriz. La cinética somática lenta

y rígida de la marcha de los soldados que llevan en hombros el féretro, así como su fluxión somática centrípeta perfectamente controlada, contribuyen a la enfática somática de la solemnidad. La fluxión acústica centrípeta de los deudos en su esfuerzo por mantener la compostura al evitar gemir, maldecir o incriminar, es canalizada y liberada en la fluxión acústica centrífuga de las trompetas. La enfática escópica de la bandera que recubre el féretro simboliza por analogía que el occiso ha sido cubierto de gloria y arropado por su patria. Esa bandera se pliega lenta, cuidadosamente por los soldados para ser entregada en metonimia a los deudos como cuerpo simbólico del difunto por contigüidad existencial.

Heteroglosia

El ejemplo anterior ilustra cómo un sintagma en la matriz militar se ejecuta a través de varios registros y modalidades coordinadas para producir un solo efecto semiótico y estético: la solemnidad de esa muerte. Tenemos, pues, un caso de heteroglosia (del griego *heteros* diferentes y *glossa*, lengua) en cuanto a que son varios lenguajes los utilizados en este sintagma: el lenguaje verbal, corporal, escópico y acústico. Bajtín, de quien se ha tomado este término, se refiere a la heteroglosia de la siguiente manera:

La novela orquestra todos sus temas, la totalidad del mundo de objetos e ideas descritos y expresados en ella, por medio de la diversidad social de tipos de habla (raznorecie) y por las varias voces individuales que florecen en tales condiciones. El discurso autoral, el discurso de los narradores, géneros insertos, el discurso de los personajes son meramente unidades fundamentales de la composición con cuya ayuda la heteroglosia (raznorecie) puede entrar a la novela, cada uno permite una multiplicidad de voces y una amplia variedad de sus ligas e interrelaciones (siempre más o menos dialogizadas). (Bakhtin 1988, 263)

La crítica que hace Bajtín a los estudiosos del estilo en la novela es que transfieren el tema sinfónico u orquestrado al teclado de un piano; así pierden toda su profundidad y complejidad. Esta crítica es tanto más pertinente en la Prosaica que en la Poética, pues puede constatarse cómo los estudios del lenguaje, sean semánticos o pragmáticos, igualmente descuidan los diversos vínculos, contradicciones, refuerzos o reparaciones que ocurren en una interacción social. Reducir una interacción al registro verbal es como reducir una sinfonía a un teclado.

Aunque parece haber cierta ambigüedad entre la "multiplicidad de voces" (polifonía) y la diversidad de tipos de habla, para fines de nuestro análisis vamos a entender por *heteroglosia* a la diversidad de registros en un enunciado. De hecho, casi no hay enunciado que no sea en cierta medida heteroglótico, pues hablar ya involucra no sólo al registro léxico, sino al somático y al acústico, y escribir implica al léxico de las palabras, al somático y al escópico en la caligrafía o tipografía.

La heteroglosia que encuentra Bajtín en la prósica Poética como diferentes lenguajes y estilos en una novela puede aplicarse a la Prosaica al estar constituida por varios lenguajes (LASE) y sus subregistros. Así podremos hallar sintagmas monoglóticos (un solo tipo de habla o registro) en la sirena de una ambulancia y heteroglóticos en la ópera o el cine. Un menú de un restaurante es heteroglótico pues se enuncia en la léxica de los nombres de los platillos y las imágenes fotográficas en la escópica pero el intérprete le agrega por sinestesia la somática de los sabores, olores y texturas de los platillos a los que se refiere. Aquí no debemos confundir la monoglosia en el plano hjelmsleviano de la expresión en que domina el registro léxico (aunque el acústico y el escópico están implicados en la elocución o escritura) con la heteroglosia en el plano del contenido (al referirse a imágenes, sonidos, cuerpos, et.c). De ahí que al analizar una elocución, debemos hacer explícito qué plano se analiza. Este libro en sus manos, por ejemplo, en el plano de la expresión obviamente domina la léxica. Incluye la escópica de la tipografía, pero este enunciado es de los editores, no mío. En el plano del contenido, sin embargo, refiero a los cuatro registros desde la léxica. Por lo tanto es monoglótico en el plano de la expresión y heteroglótico en el plano del contenido como su tema. Los textos de Bajtin son también monoglóticos en la expresión en cuanto al registro y género de enunciación (teórico) y monoglóticos en el plano de contenido a nivel de registro (se refiere a la léxica de la novela) pero heteroglóticos en el contenido de géneros (el gran hallazgo de Bajtín es precisamente explicar esa heteroglosia de género en la novela).

Además de la heteroglosia por registros está también la heteroglosia por géneros que es a la que se refiere Bajtín cuando habla de la novela donde se yuxtaponen géneros epistolares, pláticas cotidianas, discursos evangélicos, referencias mitológicas, argot etc. En la Prosaica se podrá hallar igualmente esta heteroglosia de género en una cátedra universitaria donde el profesor mezcla la teoría, el habla cotidiana, el discurso institucional, alguna que otra broma, la amonestación moral, la propaganda política etc. Cada uno de estos géneros exige de alguna

manera un estilo distinto de expresión. Queda patente que esta cuestión se puede analizar a través de varias escalas y de ahí la riqueza del concepto de heteroglosia.

Cabe asimismo hallar heteroglosia aún en un enunciado de un solo registro, por ejemplo el somático, pero con diversidad de subregistros: así el deseo sexual puede expresarse en la temperatura, olor, humedad y gestualidad del cuerpo. En el registro escópico del aspecto personal, por ejemplo, se pueden hacer distintos enunciados por vestuario, peinado, maquillaje, accesorios etc. En breve, es posible distinguir enunciados heteroglóticos en el plano de la expresión o en el del contenido, y hay varias clases de heteroglosia, trátese a nivel de registros, de subregistros y de géneros.

Polifonía

Al detectar los diversos tipos de heteroglosia, estamos a un paso de poder distinguir la polifonía ya que se puede hablar de ésta cuando se manifiestan las "diversas voces" que menciona Bajtín en la cita arriba transcrita. Si la heteroglosia se da a nivel de los registros, subregistros y géneros es decir, de la retórica, la polifonía se despliega a través de la dramática. La polifonía en la Prosaica puede hallarse en el típico caso de mujeres que enuncian una enfática escópica puritana con un vestuario ultraconservador y una proxémica escópica larga que oculta los contornos de su cuerpo, pero al mismo tiempo desplieganuna enfática somática provocativa en gestos y posturas, así como una enfática acústica sensual a través de una voz honda y exhalante contrastadas con una proxémica léxica larga usando el "usted" y la fluxión léxica centrípeta cerrada en sí misma.

Si la polifonía social se inyecta al cuerpo de la novela en las grandes obras literarias estableciendo un fondo dialógico respecto al cual la novela reacciona, ¡cómo negar que este mismo proceso esté ocurriendo igualmente en enunciados colectivos o individuales de la Prosaica! La polifonía se manifiesta no sólo entre los diversos registros (decir "¡véte!" en el léxico pero seducir en el somático y acústico) sino al interior de un mismo registro por sintagmas heterogéneos (un departamento de arquitectura moderna con muebles estilo Luis XIV en la escópica).

Casos de polifonía son muy comunes en la vida diaria debido a la heterogeneidad de identidades que desplegamos continuamente. Un vestido de tela delgada y sensual que muestra los contornos del cuerpo enuncia el deseo de atraer, pero es usado con unos zapatos burdos y

masculinos indicando le necesidad de sentirse bien plantada y cómoda. El candidato a presidente Vicente Fox se jactó de usar un fino traje de Armani (o semejante) denotando un cosmopolitanismo urbano *jet set*, pero calzó sus botas de ranchero leonés. Ejemplos de polifonía son numerosos ya que no solemos construir nuestros mensajes apegados a una coherencia lógica. En la presentación de la persona, pueden percibirse continuamente sintagmas en relación polifónica, la cual hace aún más fascinante la interacción.

HibridaciónXE "hibridación"

Otro concepto importante heredado de Bajtín para nuestro análisis es el de hibridación:

#*¿Qué es la hibridación? Es una mezcla de dos lenguajes sociales dentro de los límites de un sólo enunciado, un encuentro, al interior de la arena del enunciado, entre dos conciencias lingüísticas distintas, separadas una de la otra por una época, por diferenciación social o por algún otro factor.* (Bakhtin 1988, 358)

Para no confundir la hibridación con la heteroglosia, vamos a definirla exclusivamente como el encuentro "entre dos conciencias lingüísticas distintas", y no como mezcla de dos lenguajes (que es la heteroglosia) aunque no hay conciencia sin su producción discursiva. En la Poética de la novela, esta hibridación entre dos conciencias es deliberada y suelen ser la del re–presentante (autor) y la del re–presentado (personaje). En la Prosaica la hibridación ocurre entre dos instancias, la presentación de la identidad del enunciante y la del intérprete, es decir, la conciencia que tiene el enunciante de la identidad del intérprete, de las interpretaciones posibles, lo dicho y lo por decir que conforman el enunciado a través de lo que Bajtín entendió por "dialogismo". De ahí que todo proceso enunciación/interpretación en la Prosaica sea heteroglótico (hecho de materias significantes distintas), híbrido (mezclando varias presentaciones, presencias y conciencias, quizás incluso ausencias) y dialogizado (trenzado, urdido y co–subjetivo) además de que suele ser polifónico (no hay quién esté hecho de una sola pieza, pues los lugares y los tiempos nos tiran con fuerza desigual).

La hibridación ocurre incluso en un nivel más profundo que el enunciado, como es la interiorización que el sujeto realiza de las identidades impuestas por su familia durante su infancia. Alfred Hitchcock logró retratar en *Psicosis* un caso extremo de hibridación y polifonía

en que el personaje asume la identidad de su madre. Asimismo, la hipótesis de la doble liga (*double bind hypothesis*) de Gregory Bateson (1972) respecto al origen familiar de la esquizofrenia puede explicarse en parte por un proceso de hibridación entre la conciencia de la madre y la del esquizofrénico quien termina por asumir la identidad que le ha sido asignada inconscientemente para mantener el equilibrio patológico de la familia. Los buenos actores de teatro son aquellos que logran la hibridación con la conciencia del personaje que representan, y quizás los buenos maestros sean quienes consigan hibridación con sus alumnos.

Capítulo 7 Las cuatro presiones: Ex—presiónXE "ex—presión", im–presión, com–presión, de–presión

Hay cuatro conceptos adicionales que pueden tener cierto valor heurístico para analizar el acoplamiento de la retórica y la dramática. Lo que estos conceptos marcan es la dirección de la energía en una enunciación. Tenemos así *ex—presión* (presionar hacia fuera) de la dramática hacia la retórica y que se asemeja de alguna manera al proceso del objetivación, la *im—presión* (presión hacia adentro) como su inverso, de la retórica hacia la dramática semejante a la subjetivación, la *com—presión* en que se bloquean ambos ejes al estar contrapuestos y la *de—presión* que es un vaciamiento o disipación de energía en ambas coordenadas.

La retórica *ex–presa* a la dramática cuando el sujeto de la enunciación busca en su repertorio léxico las palabras adecuadas para "presionar hacia afuera" lo que siente, piensa, experimenta y las deja fluir con la entonación, ritmo y espontaneidad corporal que le marca su emoción. Aquí la enunciación surge de la dramática hacia la retórica. El proceso inverso ocurre cuando el individuo se presenta en un rol particular, como en la presentación de la persona analizada por Goffman ([1959] 1981), que no necesariamente corresponde a su actitud en ese momento. Conoce los sintagmas correctos de enunciación según el código en cierta situación, y los despliega en términos retóricos para que su interlocutor infiera una dramática correspondiente. En este caso es la retórica la que genera la *im–presión* es decir, la presión hacia dentro de una dramática supuestamente implícita. La retórica presiona a la dramática hacia adentro por *im–presión* como la dramática presiona a la retórica hacia fuera por *ex—presión*.

En la crianza de los hijos, los padres corregimos elementos retóricos como una mala postura en la somática, un tono chillón en la acústica, términos agresivos en la léxica o el desorden de juguetes o ropa en la escópica para incidir en la dramática del niño por *im–presión*. También nos valemos de la *ex—presión* para orientarnos respecto la vida interior de nuestros hijos tomando la retórica como indicial de la dramática.

Puede ocurrir que la retórica y la dramática estén totalmente desvinculadas en el enunciante, aunque el destinatario los vincule como una ilusión retórica. Lo que se califica como engaño consiste en producir una retórica para convencer de una supuesta dramática subyacente que no sólo no existe, sino que se opone a la actitud del enunciante. Alguien finge ofrecer algo cuando en realidad despoja. Aquí no hay obviamente *ex—presión* pero sí *im–presión* en el enunciante por una simulación con el receptor. Ocurre un desfase en que el interlocutor supone estar frente a la presentación de la persona cuando lo que el enunciante ofrece es sólo un personaje calculando la respuesta del destinatario. Este es el típico caso de los denominados "*con–artists*" o artistas del fraude y de políticos a quienes se les ha diseñado un personaje para captar simpatías.

Otra modalidad en esta curiosa relación entre dramática y retórica es la *de–presión*, entendida literalmente como vaciamiento de presión. Reconocemos una dramática de talante melancólico o depresivo por medio de una enfática no marcada (los sonidos se suceden sin cortes claros, con poca fuerza), de cinética lenta (poca variación en la modulación de la voz, pesadez del cuerpo), proxémica larga (voz baja, que busca acercamiento pero lo rehuye) y fluxión centrípeta (la voz no deja circular energías, las retiene) en todos los registros.

Otra categoría que nos podrá ilustrar algunas puestas en estética de la identidad es la *com–presión*. Consiste en el cerramiento total de la subjetividad a toda hibridación. El proceso de *com–presión* mantiene la subjetividad permanentemente bloqueada en un discurso monológico que se repite a sí mismo al oponer la dramática a la retórica para impedir flujo o transformación. Es común encontrar este estado del sujeto en personalidades rígidas que jamás dudan de sus ideas, póngaseles al frente la evidencia que sea. Los sujetos com–presos son los ultras y los fanáticos ya que logran excluir totalmente la perspectiva ajena. Esta actitud impermeable a la hibridación produce el curioso efecto de objetividad por la rotunda seguridad con que enuncian sus posiciones.

A pesar de cierta afinidad, no hay que confundir a la fluxión centrípeta con la *com–presión* pues mientras la primera se refiere al control del flujo energético en los intercambios sociales, la segunda es la interrupción de la posibilidad de intercambio. A diferencia de la *de–presión* en que el sujeto se vacía, en la *com–presión* el sujeto se llena de sí mismo y bloquea cualquier intrusión; opone la dramática a la retórica para aplastar tanto al emisor como al destinatario entre ambos ejes. En la *com–presión* no hay polifonía ni heteroglosia o hibridación entre diversas identidades, por lo que estas formas de subjetividad son eminentemente estériles e impenetrables. Constituyen el reverso de la subjetividad socrática o cartesiana que se abre a la duda y al asombro ante el mundo para jugar a la aventura filosófica. Sin embargo, el sujeto *com–preso* es tremendamente persuasivo cuando se enfrenta a subjetividades más volátiles. De hecho, no hay autócrata o dictador que no manifieste una subjetividad *com–presiva* en mayor o menor medida, y afines a la personalidad del psicópata.

FIG. 10

Ex—presiónXE "ex—presión": Dramática →Retórica
Im–presión: Retórica →Dramática
Retórica →*Com–presión*← Dramática
Retórica ←*De–presión*→Dramática

Hay modos en este acoplamiento donde sólo uno de los registros de la retórica expresa la dramática (o más bien, la delata) o bien, donde algunos registros la manifiestan y otros la ocultan. Suponer que cada individuo mantiene una sola voz, es decir que es monofónico, es creer en la unidad de la identidad de la persona. Ésta monofonía sólo ocurre en casos de *com–presión* donde el sujeto ejerce violencia estética contra sus alternativas identitarias y subjetivas, y de *de–presión* cuando siente no tener ninguna. El com–presivo no sólo reprime sino comprime cualquier polifonía emergente por la inseguridad y el miedo a la desintegración de su identidad, y que paradójicamente se interpreta como firmeza por sujetos poco perspicaces.

Creo que, a raíz de los estudios de Goffman en la sociología, de Freud en el psicoanálisis, de Bajtín en el discurso literario y de deconstrucción textual derrideana, no es posible seguir

hablando de La Intención, La Actitud o La Identidad en términos tradicionales como únicas y unívocas excepto, quizás, en casos que podrían denominarse como patológicos de parálisis identitaria por *com–presión*.

Para concluir este modelo analítico, debo recordar al lector que nos estamos ocupando aquí de interacciones sociales e intercambios comunicativos en los cuales es dominante la función estética (en términos de Jakobson), a saber, que estos intercambios dependen de la forma del mensaje que se exhibe para la adherencia o prendamiento entre los participantes. Como funciones secundarias, encontramos el acoplamiento ex–presivo cuando el impulso del enunciante de objetivar una idea o emoción está en el primer plano (como la función expresiva de Jakobson), o el enlace im–presivo cuyo punto principal está en producir un efecto sobre el destinatario, (y corresponde a la función conativa o comisiva de Jakobson). Además encontramos dos tipos de acoplamientos relacionados negativamente con la función fática como carencia del contacto: el com–presivo donde la dramática y la retórica se neutralizan una a otra, y el de–presivo que, careciendo la dirección, pierde el contacto. En términos de la función metalingüística, que refiere al código, he argumentado que todos los mensajes son en cierto grado heteroglóticos al estar integrados por varios códigos simultáneos sea en el nivel de registros, de subregistros, de géneros, estilos, (idiomas, dialectos etc), y que en cierta medida traducen la significación de un código a otro.

El tatuaje es un ejemplo de heteroglosia a nivel de multiregistros puesto que abarca al somático como indicial del dolor del proceso mismo, al escópico de las imágenes y a veces al léxico en frases o palabras. Cuando ocurre una traducción intersemiótica de un registro a otro se ejerce la función metalingüística. Los latinoamericanos somos monoglóticos en el nivel de la lengua española, pero heteroglóticos en las entonaciones idiomáticas y acústicas. Finalmente, la polifonía es el resultado de varias voces cada cual dependiendo de diversas identidades. Cada identidad, sin embargo, depende de una matriz como su condición de posibilidad. Por lo tanto, la polifonía es un efecto de las identidades latentes que se proyectan desde contextos distintos a aquél donde se despliega el sintagma en ese momento. Esta es la razón por la cual la polifonía es de alguna manera indicial de varias identidades y refiere indirectamente a la variedad de matrices.

PARTE III MATRICES E IDENTIDADES SOCIALES

Las matrices, del latín "*mater*", son literal y metafóricamente los lugares donde se gesta y se desarrolla la identidad. La matriz es al sujeto colectivo lo que el útero maternal al sujeto individual, v.g. su condición material indispensable. Al tratarse de una disposición que tiñe y posibilita ciertos modos de intercambio social, la subjetividad sólo es perceptible cuando es objetivada o con–formada como identidad desde registros y modalidades en su enunciación e interpretación. De ahí que las matrices establezcan las condiciones de posibilidad en la con–formación de la subjetividad y su despliegue a través de las identidades individuales y grupales. Aquí exploraremos las matrices como *types* (o signos tipo, legisignos) es decir, como una abstracción analítica en oposición a las matrices como *tokens* (o signos ocurrencia, sinsignos) en las que habitamos cotidianamente.

Abordar las matrices de la Prosaica implica evidentemente una perspectiva sistémica y por ende la deuda con autores como Bertalanffy, Bateson, Berger y Luckmann, Maturana y Varela, etc. Es cierto que ninguno de ellos propuso el concepto de matriz, pero éste resulta de un acercamiento a la textura con que se han trenzado los sistemas sociales. El tejido no es parejo, la puntada es diferente como lo es color, los nudos y la urdimbre. Ya veremos cómo.

Capítulo 8. Las matrices culturales: un enfoque general

Desde la perspectiva de la sociología del conocimiento, Peter Berger y Thomas Luckmann (1986) nos han mostrado que los individuos producen colectivamente la realidad cotidiana a través de procesos de objetivación, institucionalización y legitimación. En tanto procesos, los analizados por estos autores se aplican a todas las matrices sociales, pero es necesario subrayar que sus componentes varían significativamente en cada una de ellas, es decir, que no son tan homogéneos como parecería desprenderse de su propuesta. En esta parte analizaremos estas variaciones que definen la especificidad de cada matriz y por ende, la particularidad de las identidades que se constituyen desde cada una de ellas.

Uno de estos procesos, el de legitimación, es explicado por estos autores como requisito indispensable para lograr la plausibilidad de la realidad instituida e integrarla coherentemente con otros segmentos implicando aspectos tanto cognoscitivos como normativos. Tal legitimación se inicia, según estos autores, con objetivaciones lingüísticas en el primer nivel, con esquemas explicativos en el segundo y con teorías explícitas en el tercero en tanto cuerpo de conocimiento diferenciado. En el cuarto nivel, según los autores, la legitimación constituye "universos simbólicos" definidos como "la matriz de *todos* los significados objetivados socialmente y subjetivamente reales; toda la sociedad histórica y la biografía de un individuo se ven como hechos que ocurren *dentro* de ese universo." (1986, 125) Para los autores tal "universo simbólico" constituye el contexto cósmico de legitimación para todas las acciones y define las actividades de cada uno de los roles que participen en él.

Es necesario señalar, sin embargo, que el concepto de matrices aquí elaborado diverge en varios puntos del propuesto por Berger y Luckmann. En primer lugar, las objetivaciones de los procesos de legitimación no son sólo lingüísticas, como lo señalan ellos implicando exclusivamente al registro léxico, sino retóricas en los cuatro registros.[18] Tampoco se trata siempre de esquemas explicativos y teorías explícitas, como lo definen en el segundo y tercer nivel, sino de prácticas que pueden ser explícitas como la práctica teórica en el campo de la ciencia, pero también y sobre todo implícitas, afectivas, connotativas y no del todo conscientes. Por lo mismo, el tercer nivel señalado por estos autores en tanto "cuerpo de conocimiento diferenciado" habría que entenderlo en términos de cada matriz en particular y en tanto conjunto de prácticas propias (entre las cuales están las cognoscitivas pero también las estéticas, económicas, semióticas y políticas). Por último, el denominado "universo simbólico"– que para estos autores comprende a la religión– no es sólo simbólico ya que integra también elementos sígnicos (en la distinción desarrollada en Tomo I, caps. 10–11) y, que desde nuestra concepción, es sólo una matriz entre otras cuyas diferencias son estratégicas más que esenciales. En otras palabras, la matriz religiosa es comparable a la matriz familiar, la escolar, la médica o la jurídica puesto que cada una constituye un universo propio, aunque puedan traslaparse. Todas las matrices son fenómenos de la misma índole que pueden tener orillas borrosas, traslapes o proyecciones unas con otras, sin perder por ello la especificidad de su cuerpo matricial.

Lo que Berger y Luckmann no observan es que es necesaria la adherencia a las matrices en esta legitimación, y por ende requieren de estrategias de persuasión para que los individuos se

aglutinen en torno a ellas y construyan sus identidades. Esto compromete al terreno de la retórica en los cuatro registros y consecuentemente a la estética. En este punto la Prosaica puede abordar aspectos no conscientes, no explícitos y profundamente afectivos en donde la fascinación y la seducción tienen un papel determinante en la construcción social de la realidad. De ahí que las matrices sean no sólo cognitivas y normativas como definen Berger y Luckmann a las instituciones, sino persuasivas, cautivadoras y seductoras, pero también represivas, intimidantes y coercitivas. En esto, como en su función constitutiva, se halla la importancia de explorarlas desde la perspectiva de la Prosaica.

Cuando afirman que "la realidad se define socialmente, pero las definiciones siempre se *encarnan*, vale decir, los individuos y grupos de individuos concretos sirven como definidores de la realidad" (1986, 149) quepa insistir que tal *encarnación* es de carácter fundamentalmente estético y semiótico, puesto que su concreción se realiza a través de la acústica, escópica, somática y léxica en su despliegue elocuente o sugerente según distintos códigos. De esta manera se vuelven sensoriales y por tanto accesibles para la sensibilidad de los sujetos vinculados a ellas. Sin tal despliegue, el prendamiento no ocurre y por lo tanto, no se da la adherencia y legitimidad intersubjetiva que requieren tales instituciones. Toda matriz es por lo tanto un mundo experiencial, corporal y afectivo para los sujetos que se prendan a o son prendidos por ella. Cada cual mantiene sus propios ritmos y tensiones que distinguen a una matriz de otra: no son elaboraciones puramente mentales.

Luckmann y Berger definen al concepto de "universo simbólico" como forma unitaria, casi monolítica, aunque reconocen la pluralidad de universos en la sociedad contemporánea. Sin embargo, estos universos sólo parecen unitarios al ser vistos desde afuera, por así decirlo, pues al penetrarlos resulta evidente que se asemejan más a una configuración orgánica de múltiples filamentos que a una forma geométrica, entera, de tipo euclidiano. Por ello hablan de "universo simbólico" en singular. Las matrices, en cambio, incorporan además en su interior segmentos de otras matrices y otras etapas previas de la misma matriz, sean vivas o muertas.[19] Como lo señalan Luckmann y Berger respecto a las instituciones, las matrices requieren de procedimientos de mantenimiento. No existen sin la intervención de los sujetos. Para habitarlas es necesario construirlas, desarrollarlas, reproducirlas y también protegerlas de, por ejemplo, los herejes, los locos, los delincuentes.

Si bien las matrices no determinan al sujeto (como lo han supuesto el estructuralismo ortodoxo, el marxismo vulgar y el antihumanismo althusseriano) puesto que son los sujetos quienes las han constituido, éstas sin embargo los rebasan y se les imponen cuando se van osificando con el tiempo. El margen de creatividad y de flexibilidad en los procesos de enunciación u objetivación con que puede operar el sujeto en la matriz es limitado a pesar de su relativa plasticidad. Hay un proceso de reificación de las matrices al ser heredadas de generación en generación, como bien lo señalan los autores mencionados, que asemeja al proceso de fetichización de las mercancías denunciado por Marx. El sujeto dispone, sin embargo, de un inventario de opciones y su libertad radica fundamentalmente en la combinatoria desde la que pueden emerger configuraciones novedosas. Así pues, el sujeto no sólo internaliza o se identifica con las matrices a las que está articulado, sino que las altera a través de la enunciación al hallarse, por su misma individualidad, en un lugar único y distinto a todos los demás.

Hay una paradoja en el pensamiento de Berger y Luckmann: por un lado, reconocen la agencia activa del sujeto al hacerlo responsable de la construcción de la realidad, pero por el otro lo reducen a un proceso de identificación e internalización de roles minimizando su capacidad constitutiva. Por ello es importante tener en cuenta la díada enunciación–intepretación en la cual la internalización ya es de algún modo activa y creativa, como la identificación es constitutiva.

Si "el yo es una entidad reflejada" (Berger y Luckmann 1986, 167) en tanto que el sujeto construye su identidad a partir de los otros, puede maniobrar (aunque con grandes limitaciones) entre las expectativas al estar necesariamente ubicado en varias matrices a la vez. Esto genera una especie de heteroglosia de géneros que incide en sus identidades. El sujeto acepta roles prescritos pero puede optar entre una identidad y otra a cierto nivel (por ejemplo en la más determinante de las matrices, la familiar, entre ser el hijo obediente o el rebelde) sin dejar de aceptar la matriz en su conjunto, al mismo tiempo que la altera, (constituyendo, por así decirlo, a una familia en la que hay un hijo rebelde o una en que no lo hay). La identidad se cristaliza con y desde la matriz, pero ésta también se cristaliza con y desde las identidades (como la matriz cristiana se alteró radicalmente por la conversión de San Agustín o por la visión de San Pablo en el camino a Damasco).

El problema de la "adherencia" de la matriz por la que se preguntan Berger y Luckmann (1986, 183), es decir, que una realidad sea suficientemente plausible y convincente para ser adoptada y perpetuada por los sujetos, dependería en nuestros términos de la elocuencia (*pathos*),

autoridad (*ethos*) y coherencia (*logos*) en el despliegue de estrategias estéticas. Sin una "identificación fuertemente afectiva" del individuo con la matriz, como lo reconocen los autores (1986, 197) no podrá participar en ella ni constituir desde ahí su identidad. De ahí la función primordial de la estética para lograr esa identificación al reclutar la disposición afectiva y sensorial del sujeto hacia el prendamiento.

La que resulta por lo menos sumamente dudosa es la posibilidad de simetría entre realidad objetiva y subjetiva propuesta por los autores (1986, 185). No hay realidad objetiva excepto como realidad intersubjetiva o co–subjetiva, una realidad compartida cuya configuración total es imposible de conocer desde una supuesta exterioridad "extra–real", puesto que cada cual procede desde un lugar y una versión que, aunque es co–subjetiva y porque es intersubjetiva, es finalmente subjetiva. Esta imposibilidad del afuera de la realidad no quiere decir que estemos condenados al solipsismo, sino que nuestro acceso a una realidad objetiva es compartido en distintas porciones con los demás. De hecho, nos pasamos la vida buscando compartir realidades, y en esta búsqueda nos insertamos en las diversas matrices y submatrices. Los padres con los hijos y los maestros con los alumnos mantienen procesos constantes de negociación de realidades compartidas para operar. Como sólo contamos con estas realidades co–subjetivas más o menos parciales o amplias, no hay posibilidad de comprobar simetría alguna.

Tampoco es necesario abandonar una "realidad" para incorporarse a otra, como en el proceso de "alternación" mencionado por los autores (1986, 196) puesto que el individuo habita simultáneamente en varias matrices aunque sean inconmensurables entre sí. Esta incompatibilidad matricial (que por ejemplo puede ocurrir entre la familia y la escuela con enfáticas y proxémicas opuestas) es tolerada precisamente en el entendido del carácter discreto de cada matriz en sus espacios y sus tiempos. El sujeto siempre podrá transitar entre ellas y alternar en tiempos y espacios entre una y otra.

La confirmación continua de la realidad se da por medio de la enunciación e interpretación que efectivamente ocurre a través del diálogo, como lo mencionan los autores (1986, 191). Es el encuentro cara a cara tejido de implícitos y bordado de explícitos. El "aparato conversacional" (1986, 192) al que se refierenno transcurre, insisto, sólo en el registro léxico sino en los cuatro, involucrando además las modalidades de la dramática. Se dialoga estética y sinestésicamente, es decir, involucrando varios sentidos a la vez.

Las matrices son unidades vivas al estar constituidas por elementos vivos, v.g. los sujetos, y mantienen una autonomía relativa unas de otras. Por ello pueden considerarse como unidades autopoiéticas de tercer orden según la definición de Humberto Maturana y Fernando Varela (1992). Esto quiere decir que se auto–reproducen manteniendo su organización como unidades. El producto de esta organización es el organismo mismo, sin separación entre productor y producto. Recordemos que para Varela y Maturana hay tres órdenes de unidades autopoiéticas: celular, pluricelular y social. Los sujetos son unidades del segundo orden, mientras que las matrices sociales son unidades autopoiéticas del tercer orden (como las organizaciones grupales entre primates, abejas, pájaros, termitas etc.). En las matrices "*las ontogenias individuales de todos los organismos participantes ocurren fundamentalmente como parte de una red de co–ontogenias que conllevan a la constitución de unidades de tercer orden*" (1992, 193 itálicas en el texto original). Esta constitución depende de la comunicación que se define, por estos autores, como "los comportamientos coordinados mutuamente estimulados entre miembros de una unidad social."

Así como las células, en tanto unidades de primer orden, tienen un centro en el núcleo y una membrana como frontera morfológica que permita la autopoiesis, en el segundo orden del individuo biológico pluricelular la frontera la constituye la piel con sus terminales sensibles y nerviosas y el centro su cerebro. En las matrices o unidades de tercer orden el centro está en su símbolo de aglutinamiento y la membrana en sus fronteras definidas discursiva, ritual o legalmente como los lindes de una vivienda para una instancia de la matriz familiar, las fronteras territoriales en la matriz nacional, los límites de un centro hospitalario, penal o una escuela para una instancia de la matriz médica, jurídica o escolar respectivamente.

En suma, las matrices de la Prosaica son organizaciones vivas constituidas colectiva e intersubjetivamente que pueden proyectarse y traslaparse parcial (la matriz de Estado con la militar o jurídica) o totalmente (en el totalitarismo). En tanto organizaciones autopoiéticas, una de las condiciones de posibilidad de las matrices es el prendamiento que permite la adherencia intersubjetiva y por ende, el compartir la particularidad retórico–dramática de cada una entre los sujetos que participan en ellas. Analizaremos en sociedades occidentales contemporáneas algunas de las matrices en sus estrategias particulares para mantener la adhesión en el prendamiento.

Sintagmas, paradigmas, matrices e instituciones

Vale aquí detenernos un momento para definir cuatro conceptos útiles para la exploración estética de las instituciones sociales: sintagmas, paradigmas, matrices e instituciones.

Al analizar la lengua, Saussure consideró sólo el carácter lineal de ésta "que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez" y define al sintagma del siguiente modo: "Estas combinaciones que tienen por soporte la extensión pueden ser llamadas *sintagmas*. El sintagma se compone siempre de dos o más unidades consecutivas (por ejemplo: *releer; contra todos; la vida humana; Dios es bueno; si hace buen tiempo, nosotros saldremos* etc.). Situado en un sintagma, un término adquiere su valor sólo porque se opone al que precede o al que sigue, o a los dos." (Saussure [1916] 1967, 173) [20]

Mientras para la lingüística estricta los términos sólo pueden sucederse unos a otros en cadenas sintagmáticas lineales, en la estética hay multitud de sintagmas simultáneos entramados en un mismo enunciado, puesto que no sólo se considera lo que se dice verbalmente (léxica) sino la entonación y volumen con que se dice (acústica), los ademanes y gestos (somática) y la escenografía, vestuario y utilería (escópica) de quien y donde lo dice. Asimismo, mientras los análisis saussureanos son monoglóticos (una lengua) y monofónicos (una voz), desde Bajtín hay que considerar enunciados heteroglóticos (varias lenguas o varios registros), híbridos (interacción de dos o más conciencias) y polifónicos (varias voces o actitudes) como ocurren en la Prosaica. Por ello, en vez del concepto saussureano de *cadenas sintagmáticas* que sólo opera en la lingüística por la sucesión lineal de términos, habrá que tratar con *redes sintagmáticas* pues los sintagmas se entrelazan en una malla multidimensional de registros y modalidades.

El paradigma es el marco de referencia en función al cual un enunciado o sintagma significa por diferenciación y simboliza por asociación. No voy a entender a los paradigmas como los sistemas puramente lingüísticos y abstractos a la Saussure–Barthes, pues emergen necesariamente de las matrices y se proyectan de éstas en intercambios sociales concretos. Ambos ejes, el sígnico y el simbólico, operan paradigmáticamente, sea por asociación o por diferenciación, pero siempre desde modelos específicos surgidos de las matrices sociales. (cf. Tomo I, parte III)

El paradigma es un producto social generado a partir de negociaciones entre diferentes identidades, fracciones de clase, modos de vida, imaginarios, ideologías o como quiera llamárseles. De este modo se puede entender a la historia del arte como producción y registro de

enunciados artísticos legitimados, jerarquizados y codificados en paradigmas estilísticos. En la Poética, , por ejemplo, el paradigma impresionista está conformado por sintagmas específicos como el uso de colores puros, la desaparición del dibujo contorno y claroscuro, la pincelada visible y la reiterada representación de la luz como tema principal de la pintura. La historia del arte es el discurso social que testifica a los vencedores en la lucha por la legitimación de sintagmas y paradigmas en la matriz artística. Este aparato obedece a su vez a sus propios sintagmas y paradigmas particulares desde los cuales atribuye o no a un enunciado estético la significación artística en el eje de lo sígnico y una significancia en el eje de lo simbólico. El hombre de la calle, sin embargo, podrá prendarse a una pintura por lo rojas que estén sus sandías o por lo cachetones que estén sus angelitos con el mismo entusiasmo que un *connaisseur* a un Soulages por la seguridad del pincelazo.

Si la distinción entre sintagma y paradigma, en términos de Saussure y Barthes, consiste en diferenciar entre una red de combinación actual del habla (sintagma) y el sistema de selección desde el cual se construye (paradigma), nos toca ahora distinguir al paradigma de la matriz. En primera instancia, puede decirse que el paradigma es un corte sincrónico de la matriz como organismo diacrónico, una rebanada. El paradigma se proyecta de la matriz como su sombra perdiendo buena parte de su complejidad, aunque manteniendo algunos rasgos de la matriz origen que lo hacen reconocible. El paradigma es, consecuentemente, siempre un derivado de la matriz, una silueta bidimensional que se deriva de un objeto tridimensional, como la versión en teclado de una sinfonía.

¿Por qué insistir en el uso del mismo término de "paradigma" a pesar de la inconemnsurabilidad entre el sentido que propone Barthes respecto a los sistemas lingüísticos de Saussure y el de Kuhn respecto a los modelos científicos? ¿Por qué no simplemente llamarlos proyecciones matriciales para simplificar cosas? Quizás estoy equivocada, pero me parece que los paradigmas en el sentido barthesiano son algo más que repertorios de palabras, es decir, que se trata de verdaderas proyecciones de las prácticas y las organizaciones sociales. Una lengua refleja las actividades y creencias de un grupo social, no es una mera yuxtaposición abstracta de términos língüísticos más o menos arbitrarios. La lengua es una impronta, una huella de la vida social que la habla. Podemos decir lo mismo sobre la pintura. Si tomamos al cubismo como un paradigma artístico lo entenderemos como proyección parcial de la matriz del arte en un cierto lugar y momento específico, una huella de un grupo de pintores que trabajaron en París en la

primera mitad del siglo 20 con la inquietud de expresar el dinamismo y la perspectiva múltiple que adquiereron una significancia particular para ellos en ese momento. Los paradigmas kuhnianos en la ciencia no difieren mucho de esto, pues el paradigma newtoniano expresa también a la matriz científica en cuanto a las actividades que los científicos en un cierto momento y lugar consideraron relevantes. Los paradigmas son como una fotografía instantánea tomada de un organismo vivo que nos permite obtener una visión de conjunto, un fotograma de un filme.

Las matrices determinan las dramáticas y las retóricas a implementarse en su organización autopoiética al interior de sus "membranas" sociales y son los paradigmas los que las proyectan a otras matrices y las contagian de sus componentes para tejer mallas evitando que estén totalmente aisladas. Los paradigmas, como huellas de las matrices, son indiciales de éstas por proximidad existencial. La relación entre las matrices y los paradigmas en la Prosaica es de índole sinecdóquica y metafórica, es decir, indicial e icónica (en sentido peirceano). Es metafórica puesto que un paradigma se proyecta sobre otra matriz por semejanza estructural con la matriz de origen, y en este sentido puede decirse que mantiene una relación de iconismo. Es sinecdóquica porque lo que proyecta es una parte como la totalidad de la matriz. [21]

Toda proyección metafórica ocurre desde lo más concreto e inmediato en sentido experiencial hacia lo más abstracto. Por ello la proyección parte siempre de la matriz al paradigma, pues ésta es percibida y practicada concretamente por el sujeto en su materialidad cotidiana. Los paradigmas no pueden existir independientemente de las matrices al mismo tiempo que las matrices se entrelazan con otras por mecanismos de proyección paradigmática que los sujetos ponen en juego para lograr mayor grado de intersubjetividad. Estos mecanismos de proyección se realizan por lo que Lakoff y Johnson (1999; 1980) denominan "mapeo metafórico" (*metaphorical mapping*) al ocultar ciertos aspectos y resaltar otros pero que opera de manera relativamente sistemática.

Para tener una idea más gráfica de la generación de co–subjetividad, considérese el siguiente ejemplo: Si pintáramos figuras en varios vidrios transparentes y los superpusiéramos, podríamos ver un dibujo complejo y con cierta profundidad. Algo semejante sucede con la subjetividad. A primera vista parece que la subjetividad es unitaria, única, interior y particular del individuo en cuestión. Lo que ocurre es que está conformada por varias capas como vidrios sobrepuestos en que, si bien el efecto puede ser único e individualizado, los componentes son compartidos con otros sujetos al ser determinados por a priori biológico–sociales comunes. Estas

capas son los paradigmas con relación a los cuales el sujeto enuncia e interpreta sus experiencias. Tales paradigmas se proyectan desde matrices sociales como situaciones vividas en las que se planta o es plantado el sujeto con raíces profundas o superficiales que lo ubican y lo condicionan. La subjetividad es una combinación única de condiciones compartidas o colectivas. Por eso es co–subjetividad. [22]

Matrices sociales como la familiar, la jurídica, la escolar, la militar, la religiosa o la médica se definen desde experiencias concretas acumuladas filogenética y ontogenéticamente en los sujetos colectivos e individuales. A su vez, lo que caracteriza a estas matrices es que no sólo reproducen sus propios paradigmas sino que están atravesadas simultáneamente por elementos paradigmáticos de otras matrices que las entretejen a unas con otras. Desde el concepto de matrices podrán establecerse regularidades paradigmáticas en diversos contextos ya que definen reglas sintácticas, focos semánticos e implicaciones pragmáticas en la construcción de enunciados. La madre que lee la Biblia a sus hijos al acostarlos a dormir hace un enunciado desde la matriz familiar a través del paradigma religioso para inculcar su tradición. Y a la inversa, el sacerdote que se comporta como padre para los fieles, proyecta el paradigma familiar a la matriz religiosa: no es casual que se le llame precisamente así, "padre".

El sujeto participa en diversas matrices diacrónica y sincrónicamente, es decir, a lo largo de su vida y en un mismo día o momento de su vida. Puede ubicarse *traslapada* o *sucesivamente* en la matriz familiar, en la escolar, en la laboral, en la médica, la religiosa, la deportiva. Es *sucesiva* cuando el sujeto va de una matriz a otra a lo largo de un día o una vida (de la escolar a la profesional en diversas etapas o de la laboral a la turística en periodos anuales). Es *traslapada* porque cada individuo participa simultáneamente de varias matrices (familiar, nacional, profesional, religiosa). El traslape a su vez puede ser total o parcial: el *traslape total* ocurre en el individuo al estar ubicado simultáneamente en una matriz sexual, generacional, nacional, profesional, estatal, global, familiar, de clase social etc. El *traslape parcial* ocurre por la proyección paradigmática en una misma matriz de otras, como en la escuela practicar deporte, marchar como soldados, realizar transacciones de compraventa, enjuiciar a un compañero o maestro en una asamblea, realizar rituales de festejos nacionales o religiosos. Las *sucesiones* matriciales son *reversibles* o irreversibles. Son reversibles cuando obedecen a un horario e irreversibles cuando dependen de ciclos vitales. En suma, tanto las matrices como los paradigmas se traslapan (parcial o totalmente), y se suceden (reversible o irreversiblemente).

Mientras las matrices son colectivas, la combinación de sus huellas paradigmáticas es única en cada individuo (como lo señalo con la metáfora de los vidrios superpuestos). Por ello, el análisis de la Prosaica tendrá que proceder en sentido inverso a como acostumbra la historia y la crítica del arte en sus discusiones sobre la sensibilidad, las obras de arte o los artistas. Mientras los discursos sobre el arte o los estudios de la Poética van de una manifestación individual como el carácter o personalidad del artista a su expresión en la obra o el idiolecto y finalmente hacia la generalización de un estilo artístico, la Prosaica procedería a la inversa, de lo colectivo a lo individual, es decir, de las matrices y los paradigmas al enunciado particular que adquiere sentido para el sujeto sólo desde ese contexto matricial.

Es necesario establecer una última distinción: la de matriz e institución. Mientras Berger y Luckmann hablan de instituciones, en nuestro caso he preferido plantear a la Prosaica en términos de matrices. La institución es sólo un segmento de las matrices en el que se han coagulado prácticas al oficializarse por normas explícitas impersonales, como una Constitución, un código penal, un reglamento escolar etc. La institución fija comportamientos, mientras que la matriz los engendra continuamente. Así todas las instituciones forman parte de las matrices, pero no todas las matrices son institucionales. Una pandilla, una secta religiosa, una comuna hippie son matriciales sin ser institucionales. La nación, por ejemplo, es una matriz que se institucionaliza a través del Estado. Mientras las matrices son culturales y sus convenciones se transmiten al ser enseñadas (en el sentido literal de ser mostradas), las instituciones son oficiales y sus convenciones se imparten por la educación formalizada, se inculcan. La matriz escolar, por ejemplo, tiene zonas matriciales en lo que significa participar en un mundo con niños y niñas de la misma edad así como mayores y menores, y zonas institucionales que imponen esquemas de comportamiento supeditados a la calificación, la disciplina en el aula y la memorización de paquetes informativos prediseñados y homogeneizados. La matriz médica tiene zonas matriciales en la vocación y la investigación de los padecimientos, y zonas institucionales en las reglas y procedimientos hospitalarios. [23]

Capítulo 9 Perspectiva diacrónica y sincrónica de las matrices

Las matrices son focos de irradiación y producción de identidades. Desde diversas matrices, el sujeto se contagia de modos particulares de ver y sentir el mundo y la vida. No se siente igual vivir a los 3 años que a los 80, siendo hombre que mujer, mexicano o japonés, en una familia conservadora o anarquista, en clases adineradas o marginadas, siendo menonita o taoísta, científico o plomero, en una escuela rígida o una activa, en una colonia lumpen o residencial de lujo, en un cuerpo agraciado o uno deformado, sano o enfermo, con un carácter asertivo o medroso, siendo amado o repudiado. La vida no se vive igual siendo uno que siendo otro. Lo que constituye al sujeto estético es esta combinación única de elementos desde las diversas matrices que lo atraviesan. Hay algo en común entre las mujeres por sentirse mujeres, o entre japoneses por serlo, o en estar enfermo, en profesar la fe musulmana, en ser esquimal.

En su variedad de conformaciones, sentidos y experiencias sociales podrán distinguirse a la matriz médica, la jurídica, la de Estado o burocrática, la escolar y su extensión académica o científica, la religiosa, la turística, la sexual, la deportiva, la familiar, la pandilleril, la militar, la mercantil–financiera, la funeraria, la nacional, la global y tantas como existan en una sociedad dada, a escala macro o micro, sean oficiales o clandestinas, constituidas formalmente o generadas más o menos espontáneamente, de orden cultural o biológico, étnicas o generacionales. Siempre que en mayor o menor medida se estabilicen ciertas prácticas y percepciones para generar una identidad compartida estaremos hablando de matrices. Cada una tiene sus propias reglas para la producción retórica, reglas que no son fijas ya que se producen por una lucha de legitimación y emulación paradigmática entre diversos sectores sociales. Por ello, en el caso de la matriz sexual, se establecen modos particulares de vestir y comportarse según el género, al igual que en la matriz militar según el rango, o en la escolar según el rol de alumno, director, prefecto o maestro. Vamos examinar entonces a la generación matricial como organismo en un proceso diacrónico, y a través de un corte que permita acercarnos a sus detalles en un momento especifico.

Perspectiva diacrónica de las matrices

Las matrices no son universales ni permanentes. Han sido productos de procesos de diversificación que se fueron ramificando desde un cigoto cultural integrado. Este cigoto matricial lo hallamos en el paleolítico, donde la tribu era la unidad matricial en que convergían traslapada y simultáneamente todos los actos comunales. La tribu es el origen de la familia y la religión, de la medicina y el trabajo, de la pintura y la magia, de la caza y la danza. En prácticas

mágicas, el shaman–artista se coloca en el origen de la división social del trabajo que habrá de desenvolverse verticalmente con la estratificación y horizontalmente con la diversificación. La pintura rupestre es un índice de esta matriz original que muestra la fascinación hacia la capacidad humana de mimesis, el origen de la comunicación, de la caza como trabajo colectivo, de ritos curativos, de la territorialización, en suma, de la creencia que ciertos actos y ciertos puntos de la cueva tenían mayor poder que otros para favorecer la caza. Es el inicio del orden de lo simbólico y de lo sígnico.

Si, como veremos en el próximo capítulo, la matriz de todas las matrices es la familiar (en su sentido extenso tribual o de clan), la matriarca de las matrices fue la matriz religiosa. Además de presentar valores humanos, la Biblia proyecta paradigmas de la matriz de Estado, militar, jurídica con leyes y ordenanzas, del diseño y la arquitectura del templo, de la idea de nación, de la médica en las curaciones psicosomáticas por la fe, de la escolar en la reproducción de su tradición oral y escrita.

A muy grandes rasgos, puede decirse que la matriz dominante en la antigüedad clásica griega era la *polis* o la matriz de Ciudad–estado alrededor de la cual giraban todas las demás: la médica y la académica para los ciudadanos, la religiosa con sus templos, la deportiva y la artística con sus anfiteatros, la familiar con las mujeres y esclavos que conferían de status como ciudadano a quien poseyera estos “bienes”, mientras que en la antigüedad romana predominaron la matriz militar, la jurídica y la estatal en el Imperio. La Edad Media se caracterizó por el proceso de dominación e institucionalización de la matriz religiosa cristiana y musulmana y su proyección sobre otras, especialmente la militar. No fue sino hasta el inicio del Renacimiento cuando ocurre el desprendimiento de diversas matrices de la religiosa hacia la diferenciación progresiva de la mercantil, la artística y la escolar científica por un difícil proceso de secularización gradual. Con la emergencia de la burguesía, estas matrices empiezan a adquirir un carácter cada vez distintivo y especializado hasta la actualidad en que la compartimentalización y la mayor autonomía diversifican progresivamente a la sociedad.

Sin embargo, estas matrices se volverían monádicas o atomísticas de no ser por los traslapes matriciales y los paradigmas que se proyectan de unas a otras y que, como aros ensartados, las vinculan y generan la urdimbre cultural de realidades compartidas. Así, en la matriz escolar, como veremos, se proyectan paradigmas empresariales, estatales, nacionales, deportivos, militares, religiosos, científicos y artísticos, lo cual parecería lógico al tratarse de un

esfuerzo por preparar a las generaciones para su inserción social como adultos productivos, pero no lo es tanto si consideramos las estrategias y criterios particulares que se ejercen para seleccionar ciertos y no otros elementos de una matriz.

En los sistemas totalitarios anida el deseo de revertir este proceso de diversificación matricial al implosionar en la matriz estatal todas las demás: la jurídica juzga las desviaciones de la doctrina oficial del partido, la médica se hace cómplice del Estado al establecer los sanatorios para disidentes ideológicos (o, como en el caso del nazismo, para utlizar seres humanos en experiementos perversos), la artística decreta a la ideología del partido como tema obligado de expresión artística, la académica vigila que la producción del conocimiento no se desvíe de las bases ideológicas del partido, mismas que a su vez operan como substituto de la matriz religiosa. Los sistemas políticos que inculcan odios raciales y étnicos (como algunos países árabes) se caracterizan precisamente por amarrar todas las matrices sociales en torno la construcción de esa imagen de la indignidad del otro odiado, a generar y bombear cotidianamente emociones de odio. Reclutan para tal fin a la escuela, los medios masivos, la religión, el Estado, el ejército, los artistas, todos unidos en el consenso de degradar y ofender la identidad del otro. Ante semejante conflagración, es muy difícil resistir el contagio. El totalitarismo de cualquier color propone en suma un proceso de implosión matricial, como en el Tercer Reich, que hizo desparacer toda autonomía relativa e identidad de cada matriz, pues hasta la sexualidad tenía que obedecer a los patrones raciales idealizados por su Führer.

Este proceso de implosión matricial regresiva parece perpetuarse en el lado oscuro del proceso de globalización con una cara más amable en las pantallas, pero no tanto en las maquiladoras. Lo que fue un proceso de diferenciación matricial se está aglutinando pegajosamente alrededor de una sola que parece ser la nueva matriarca de todas las matrices: la matriz mercantil–financiera. Esta matriz ya no sólo proyecta su paradigma al interior de las otras sino que las absorbe obligándolas a operar como sucursales o franquicias de la matriz financiera global. Esto ocurre con la matriz estatal y nacional, así como con la escolar y la deportiva. Tal aglutinamiento se pone en evidencia en la promoción de políticos, médicos, artistas y universidades como mercancías y en la personificación de mercancías hacia su expansión globalizada donde los objetos no se producen para satisfacer a los sujetos sino a la inversa.

Si en la era burguesa se podría haber medido el grado de civilización, que no de cultura, de una sociedad particular por la variedad de sus matrices, en la actualidad globalizante el

proceso se revierte de modo que no es ya la variedad y autonomía de matrices sino su permeabilidad respecto a la tecnológica y la financiera la que define el proceso civilizatorio. Por ello es necesario dar testimonio del estado actual de las matrices, pues quizás no sea del todo aventurado conjeturar que las matrices estén en proceso de extinción en la medida en que todo termine subordinado a la tecnología y las finanzas. Parecería que las matrices están perdiendo su autonomía relativa para devenir en un sistema entrópico generalizado, es decir, de homogeneidad a escala macro y heterogeneidad a escala micro en un orden sígnico infinitesimal establecido sólo por marcas y productos.

Perspectiva sincrónica de las matrices

A continuación ilustraré muy esquemáticamente algunas de las matrices que, aunque ameritarían un estudio más específico, permitirá compararlas por el momento de manera relativamente simultánea. En los capítulos que siguen abordaremos otras matrices con más detalle para tener una doble perspectiva variando el acercamiento. Lo que pretendo mostrar es que las matrices se constituyen a través de ingredientes sensoriales aptos para la adhesión experiencial de los sujetos en cuanto a que interpelan de manera particular a la sensibilidad de quienes participan en ellas. Las estrategias estéticas en su articulación de registros y modalidades encarnan la experiencia que los sujetos tienen de tales matrices al apropiarse sensiblemente de sus prácticas. No es por principios o estatutos que, de manera abstracta, el ser humano comprende y construye su realidad, sino por medio de mecanismos sensoriales significativos a través de los cuales valoriza y participa de ésta.

La matriz de Estado no es un sistema neutro de funcionarios y administradores cumpliendo con su deber como abejas en un panal. Para lograr la cohesión y legitimation básicas que sostengan a una matriz social tan grande y tan costosa para la sociedad como el Estado, son necesarias una serie de prácticas estéticas que cautiven a sus integrantes así como un símbolo de prendamiento u objeto de adhesión de gran impacto, lo bastante cautivador como para atraer a ciertos individuos y mantenerlos ocupados en su reproducción. El símbolo ostensible en el cual se basa esta matriz como objeto de prendamiento es la *responsabilidad*. En un Estado democrático, se elige a los líderes supuestamente para asumir la responsabilidad de las decisiones y de las operaciones que afecten el bienestar o la miseria de la sociedad. Desafortunadamente, este símbolo se substituye casi siempre por otro cuya fuerza de atracción estética para sus

integrantes es mucho mayor que el de la responsabilidad: me refiero al de la *superioridad*. Una función que debiese ser operativa, casi técnica de la administración estatal, se toma por una situación de rango o jerarquía en la codicia política. Por lo tanto, en vez valorizar al empleado civil por lo que hace y cómo lo realiza, se lo valoriza por el lugar que ocupa en un esquema vertical. Quien tenga vocación para el servicio público no tiene necesariamente que ubicarse en esta matriz, pues puede ser médico o maestro. Son lamentablemente los más voraces por el poder quienes ocupan la mayoría de los puestos en esta matriz. Por ello, este afán de superioridad –objeto de las más intensas pasiones y trofeo de avidez insaciable– define la profesión política de buena parte de los miembros de esta matriz, al grado de que los mecanismos que permitan comprobar la responsabilidad se disimulan mientras que los de la superioridad se ostentan. Así el Estado se convierte en lo que Andras Hegedüs denominó el "sistema de la irresponsabilidad organizada" (citado por Bahro 1979, 132) pero a diferencia del lema húngaro de "más vale no hacer algo que hacerlo mal" lamentablemente lo que más se practica en este país suele ser "más vale hacer algo que hacerlo bien". Desde luego que no están ausentes la filantropía y vocación de servicio en la matriz de Estado, pero estas virtudes no parecen siquiera necesarias para una carrera política.

El Estado requiere sintagmas no sólo semióticos sino de carácter estético para atraer, legitimarse, concretizarse y encarnarse ante la mirada de los sujetos sociales. Por ello despliega la somática de sus rituales (celebraciones de independencia, recepciones oficiales, las elecciones), la léxica de su oratoria (el informe presidencial, los discursos en las cámaras de diputados y senadores, ruedas de prensa de políticos en turno, mensajes a la nación en ocasiones especiales, debates públicos de candidatos, comparecencias ante el Senado). Requiere además de emblemas escópicos y acústicos (la bandera, el Himno nacional, el Escudo nacional, la Banda Presidencial, monumentos a los héroes, carteles de propaganda política), así como espacios simbólicos en la escópica (el Palacio de Gobierno, la Cámara de Diputados y la de Senadores, sitios históricos) para establecer su identidad colectiva. (cf. Tomo III)

Actualmente la matriz jurídica está conformada por legiones de personas divididas básicamente en dos clases: las que están de un lado y las del otro de una reja. Del lado exterior están los jueces, abogados, agentes del ministerio público, policías, fiscales, celadores, guardias, judiciales, jurados, testigos y demandantes. Del otro lado están los acusados, inculpados, sentenciados, presos, detenidos, interrogados e indiciados. Todas estas identidades constituidas

por la matriz jurídica se establecen supuestamente alrededor de su símbolo por excelencia, la *legalidad*, que se administra, se pondera o se calcula por quienes ejercen su identidad en esta matriz y sobre quienes adquieren la indeseable condición de acusados o presos.

Sin embargo, tal matriz es menos el resultado de la práctica de un sistema racional, lógico, organizado, imparcial, basado en la legalidad, que una puesta en escena de estategias estéticas. Roger W. Shuy (1987, 43–56) examinó cerca de mil horas de grabación de cintas secretas hechas por la FBI para obtener evidencia inculpatoria ante un jurado a partir de las declaraciones. Analizó las tácticas y trucos de los que se valen los agentes del FBI sin que el interrogado se percate de ello, tácticas que, me parece, son de índole estética no sólo semiótica. El dar testimonio es un evento lingüístico de poderes desiguales donde el interrogado apenas puede aspirar a tener control sobre su propio testimonio, hecho no fácil de conseguir. La léxica de la matriz jurídica está en la infinita construcción discursiva de la jurisprudencia y la proxémica larga de la jerga especial con que se redactan sus documentos oficiales. Además pueden hallarse inflexiones de la enfática acústica particulares en el tono de voz calculadamente brusco de los guardias y los fiscales, sumiso o desesperado de los presos, indiferente de los jueces, inculpatorio de los demandantes y defensivo de los acusados. La enfática acústica del fierro contra el fierro es característica de la matriz jurídica en sus instituciones carcelarias. La cárcel impone fluxión cerrada sobre los presos en todos los registros: hablar sólo cuando se es interpelado, no hacer ruido, caminar, acostarse o ubicarse donde y cuando se les ordene, mantenerse al interior del espacio designado. El mayor control que ejerce es obviamente en la cinética y la fluxión somática pues los presos están obligados a permanecer en el reclusorio, a dormir, comer, bañarse, caminar o permanecer quietos cuando se les ordene o a acceder a relaciones sexuales si y cuando se les permita la visita matrimonial. Sin embargo en las cárceles mexicanas la matriz jurídica permite en la somática utilizar los servicios de otros presos como sirvientes personales o empleadas domésticas, reflejo especular al interior de los reclusorios de la aguda estratificación social de este país. [24] La proxémica somática se mantiene en la calidad del alimento que consumen las distintas clases sociales: la más baja es lo que le llaman “de rancho” que reparte mazacotes de comida de celda en celda sin costo alguno; sigue la del restaurante del reclusorio que se cobra a precios mucho más caros que un lugar lujoso en la ciudad, y la más alta de los que consumen comida de establecimientos exteriores tipo americano, italiano o japonés traído por parientes o sirvientes.

La proxémica escópica en los dormitorios de la Sección Femenil del Reclusorio Oriente, por ejemplo, obedece a una topografía social al separar a las reclusas de mayores recursos económicos de las más humildes, y por el derecho del cual hay que pagar en dólares. Aunque las celdas de todos los dormitorios son del mismo tamaño, las celdas pagadas tienen mejor mantenimiento con más luz, plantas y los servicios sanitarios separados de la celda. El status entre las presas también se produce por la escópica del vestuario y utilería que poseen en sus celdas (alfombras, refrigeradores, televisores, libros, muebles varios, utensilios de cocina) y por el tipo de privilegios que un preso puede pagar, (como las 15 o más celdas que estaban a disposición exclusiva de Arturo Durazo, jefe de policía durante el sexenio de José López Portillo).[25]

Como enfática escópica jurídica puede considerarse a la solemnidad de la toga usada por los jueces en varios países industrializados (o las pelucas de los jueces en países europeos como el Reino Unido y Holanda) que funcionan también como proxémica escópica para distinguirlos, además del vestuario que resalta a presos, guardias y visitantes. Las torres de vigilancia, la disposición panóptica de las celdas, la altura de los muros que rodean la cárcel, los alambres de púas, los pasillos sin ventanas que se tuercen e impiden ver el principio y el final (como el que conduce de la entrada a la sala de visitas en el Reclusorio Femenil Oriente en la Ciudad de México), las puertas enrejadas de fierro, el estilo austero y corriente de las sillas y mesas constituyen, en su conjunto, una retórica escópica específica en la matriz jurídica.

La *matriz militar*, cuyo símbolo debiese ser la *honorabilidad* al estar sujeta a un estricto código de honor, lo trueca con frecuencia por el de la *dominación*. Manifiesta su escópica tanto en la modalidad proxémica como en la enfática para distinguirse de las otras por el despliegue de uniformes militares escrupulosamente diseñados, cortes de pelo al ras del cuero cabelludo, ostentosos desfiles militares, tecnología armamentista de filosa punta, complicados estandartes, banderas gigantescas y esmerados emblemas de las jerarquías militares.. Su enfática somática se despliega por gestos característicamente solemnes, y su cinética somática en posturas rígidas, marchas homogéneas, saludos rápidos, compactos y vigorosos. La fluxión somática en esta matriz es cerrada con relación a los superiores en rango, pues se exige un alto nivel de disciplina y autocontrol. La fluxión centrífuga, por lo contrario, se despliega en el registro acústico por el volumen de la voz en las órdenes, la expansión sonora de las bandas militares con instrumentos como trompetas y tambores. Su enfática léxica predominante se expresa por consignas de lealtad

y patriotismo para manifestar tópicas como la obediencia, estricto apego al orden y al rango militar. La matriz militar produce huellas paradigmáticas en otras matrices como la escolar por las marchas y los saludos a la bandera (especialmente en escuelas de corte militar), en la artística por la re–presentación exaltada de tópicas afines como en pinturas bélicas, estatuas de militares destacados y películas de guerra, en la estatal con gobiernos militares y en la religiosa con la curiosa organización de la Guardia Suiza del Vaticano.

La *matriz turística* se define por el símbolo de la *transitoriedad* en el doble sentido de "transitar" y de "brevedad" (del latín *transitus*, recorrido y *transitorious*, temporal o fugaz). En la escópica se caracteriza por cierto tipo de espacios que Augé denominó como "no lugares". "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no–lugar." (Augé 1998, 83) Sin embargo, precisamente en este tipo de espacios emergen las identidades y roles de los turistas, viajeros, aeromozas y todo el servicio de esta matriz por tanto, sí constituyen espacios relacionales y tienen un grado de lugaridad importante. Hay turistas que transitan por cadenas de restaurantes y hoteles desde Chicago al Cairo y buscan la estética de lo diverso manteniéndose en lo idéntico de los Holiday Inns y McDonald's. Los sujetos en esta matriz se liberan de sus identidades habituales para portar el rol anónimo de turistas. La enfática léxica turística se despliega en los manuales y mapas turísticos, las descripciones de los guías y las narraciones que a su vez producirán de regreso los turistas para impresionar a sus amigos y parientes. En el registro acústico, esta matriz utiliza estilos especiales en su música para el lobby de los hoteles y aeropuertos. La somática del turismo está enfocada hacia una cinética dinámica pero de enfática relajada y fluxión para abarcar la mayor cantidad de lugares en el menor tiempo posible: se necesita mucho autocontrol para obedecer el restringido horario de los *tours*. En la enfática escópica la matriz turística impone su arquitectura hotelera, su vestuario para viajes, marcaje por estrellas de categorías hoteleras y restaurantes. Hay que agregar en la escópica la utilería de maletas, equipo para acampar, cámaras fotográficas y video, tarjetas postales, mapas turísticos, folletos, camisetas locales y *souvenirs*. En esta matriz se proyectan y se traslapan paradigmas empresariales, estatales, científicos y académicos a través del alquiler de salas de conferencias para congresos de empresarios, profesionales, burócratas y académicos.

Teniendo a la *mortalidad* como su símbolo, la matriz funeraria derivó probablemente de la matriz religiosa hasta que se convirtió en una institución independiente y laica con su estética

propia de exequias, entierros, cortejos, servicios fúnebres y rituales, sus embalsamadores profesionales, enterradores, cremadores y empresarios de pompas fúnebres. Su enfática léxica se exhibe en los estilos particulares de discursos como condolencias, epigramas en las tumbas, discursos epideícticos a difuntos y los obituarios. Son características la cinética acústica lenta de la música fúnebre, la enfática acústica de tonos bajos de voz al hablar para expresar gravedad, los silencios y llantos de los parientes y plañideras profesionales, las campanas que tañen las muertes, el réquiem y las misas por el fallecido. En el registro somático se despliegan la enfática de abrazar a los deudos, amigos o parientes del difunto y las procesiones que llevan el ataúd sobre los hombros, todo presentado por estrategias estéticas para crear un efecto de solemnidad. La arquitectura de los cementerios, los estilos de las sepulturas, del cinerarium de la cremación, el ossuarium, la carroza fúnebre, los ataúdes, urnas, tumbas y mausoleos, las flores y de las coronas, las placas y las lápidas, los monumentos y memoriales, el embalsamamiento de los muertos para el entierro ejemplifican el registro escópico en esta matriz.

Al referirnos a la *matriz mercantil–financiera*, a nadie sorprende que el símbolo que la caracterice sea la *utilidad* en sus dos sentidos, como ganancia y como uso. Incluimos desde el vendedor ambulante, el de los mercados y tianguis callejeros pasando por los almacenes comerciales, los Malls, las boutiques hasta las casas de bolsa como el New York Stock Exchange. Su fluxión léxica es centrífuga pues inunda los medios de difusión masiva y ataca al consumidor dondequiera que se halle. La fluxión acústica impone música en centros comerciales según el estrato social de la clientela y los jingles comerciales repetidos hasta el cansancio. La proxémica somática de la matriz mercantil es lo más corta posible al ofrecer productos a la vista, al tacto, incluso al olfato y al gusto en los supermercados y permitir probarse la ropa en los almacenes. La enfática escópica de la matriz mercantil se inventó una verdadera Poética de los aparadores, vitrinas y empaques. Se proyectan en ella las matrices familiar y religiosa en la compra obligatoria de regalos para los días de la madre, del padre, del compadre, de Navidad, de reyes. Como derivación de esta matriz y su desarrollo ávido en el capitalismo surge la *matriz empresarial, financiera o corporativa* claramente definida en su escópica a través de su arquitectura monumental en rascacielos como lo fueron las torres gemelas del World Trade Center de Nueva York y sus equivalentes en el mundo. A su interior despliega el vestuario propio de cada categoría en un código diferencial escrupuloso definido por marcas, su mobiliario para marcar escalafones y rangos y en la arquitectura una división topo–jerárquica por pisos y

espacios de oficina (como en la actualidad en la Torre de Pemex en la Ciudad de México., las rectorias de la universidades y las oficinas de los gerentes generales en las empresas). En la táctica léxica se producen estilos discursivos particulares para las juntas de ejecutivos, memoranda y relaciones epistolares, cibernéticas y telefónicas entre gerentes y hacia subordinados. La proyección de la matriz familiar por la enfática de "la gran familia" es estratégica para lograr la identificación de los empleados con la empresa. Pero la enfática léxica y somática dominante en esta matriz es la que esgrime valores como la eficiencia, competencia, productividad, cálculo de inversión, riesgos y ganancias. En la modalidad cinética, esta matriz se propone el máximo dinamismo, sin comprometer la solidez, para ganarle a la competencia. La fluxión financiera es abierta en la agresividad de sus iniciativas y cerrada en la toma de decisiones y ocultamiento de riesgos. Las modalidades dramáticas se manifiestan en ceremonias particulares de la empresa como promociones, pasteles de cumpleaños para "personalizar" la impersonalidad forzada de sus empleados y "fraternales" fiestas de fin de año que excluyen a los intendentes y afanadores. Esta es la matriz que se vuelve crecientemente dominante en la civilización occidental al proyectarse paradigmáticamente sobre otras matrices como la académica y científica cuando a los investigadores y maestros se les exige ser competitivos, eficientes, tecnologizados y exitosos desde criterios empresariales. También se proyecta sobre la matriz escolar imponiéndoles estos valores a los niños en exclusión de otros posibles como los lúdicos, el derecho a la diferencia, la profundización en los temas de estudio y la valoración del proceso sobre el resultado, la creatividad, la solidaridad.

Es tentador comparar la *matriz deportiva* con la matriz artística pues comparte con ella numerosas características como la excelencia técnica, la función de la diversión, la profesionalización y la espectacularización. (cf. Welsch 2005) Su trayectoria por la construcción del *stadion*, es paralela en sus orígenes al teatro griego clásico presentado en el *anfiteatron* como el de Epidaurus, y llega al imperio romano en los espectáculos de destreza del Coliseo. Además de ser espectacular, el deporte es fácil de comprender; por ello atrae a las masas y mantiene agudamente el *pathos* del espíritu agonístico que caracterizó en sus orígenes a la tragedia griega.

El futbolista se entrena en la técnica de patear una pelota con el virtuosismo con que el pintor lo hace en la técnica de la perspectiva para lograr la ilusión de un espacio tridimensional en un plano. Sin embargo, lo que distingue a la matriz deportiva de la artística tiene mayor peso que lo que ambas comparten, y es su nivel semántico y sintáctico. No quiero decir con ello que la

matriz deportiva carezca de contenido y estructura, pues no hay ámbito social que no se configure desde una sintaxis particular y produzca efectos de significación. La diferencia radica en el peso, profundidad y complejidad de la semiosis en cada matriz. La dimensión semántica del deporte es relativamente plana a pesar de que se le atribuyan sentidos patrióticos o nacionalistas y connotaciones de clase a los equipos en competencia. De lo que se trata siempre es de hacer pasar la pelota por una portería, canasta, ser el más veloz o resistente. En cambio en la matriz artística la dimensión semántica es infinitamente más pródiga ya que ha podido referirse a inquietudes y vivencias relacionadas al amor, la muerte, la soledad, el deber, el destino, la lealtad, la realidad, el sueño, la existencia y el arte mismo... En cuanto a la dimensión sintáctica, ambas matrices difieren radicalmente, pues en el deporte no cuenta demasiado cómo se logra un enunciado mientras esté de acuerdo a las reglas del juego, mientras que en el arte el "cómo" es prácticamente todo. Lo que cuenta principalmente en el deporte es anotar, no tanto cómo se anotó, mientras que en el arte todo el peso recae en el cómo se realiza el enunciado (la forma del mensaje, según Jakobson en la función poética). Consideremos a un bailarín y un deportista: en el primer caso es fundamental la gracia, la técnica y el sentido con que se realiza ese desplazamiento que comunica algo en función a la forma; al deportista le basta llegar a su meta lo más pronto posible. Sin embargo, en ambas matrices la estética es fundamental pues sin ella no ocurre el prendamiento hacia un equipo o una obra de arte, ni se puede constituir un encuentro deportivo o una obra de teatro como realidad social compartida.

El torneo deportivo no es un espectáculo construido de antemano corrigiendo errores como se monta una obra de teatro o se escribe una novela, sino que se juega en vivo y se improvisa ante la mirada del espectador. Esta diferencia, que parece no tener gran importancia, basta para entender que en un caso se trata sólo de *praxis* y en la segunda hay además *poiesis*. Dependientes ambas del sistema psicomotor, la matriz deportiva se apoya más en la parte motora como la matriz artística en la psicológica.

La matriz deportiva despliega una fluxión léxica profusa en los medios periodísticos con los comentaristas deportivos especializados y las emocionadas declaraciones de los atletas en entrevistas (pues rara vez se entrevista al perdedor). La fluxión acústica centrífuga irradia en fanfarrias, gritos al unísono, porras, himnos (proyectados de la matriz de Estado) e incluye a los alaridos de las artes marciales. El público grita "¡olé!" y "¡síquiti bum...! hasta la entonación eyaculatoria del cronista deportivo en el "¡goooooooool!" cuando un equipo anota. La somática

es el registro dominante en esta matriz, pues todo en ella depende de la excelencia corporal del deportista. Aquí la cinética es infinitamente dinámica y explota la tecnología del cuerpo más allá de sus límites con la enfática somática de romper récords año con año. El espectáculo se da en la cancha, pero el aficionado ya ha recorrido derrotas y victorias de su equipo favorito a lo largo del tiempo. Esta enfática somática con que la matriz deportiva construye acuciosamente los cuerpos de los atletas equivale en su rigor a la de los bailarines del Bolshoi en la Unión Soviética, disciplinando milimétricamente cada músculo y cada movimiento como equilibristas de circo. Su escópica se despliega en la arquitectura monumental propia de los estadios, pistas, canchas y arenas deportivas, en sus uniformes, gorras y banderolas (proyectados del paradigma militar), sus *gadgets* de colección (paradigma mercantil) y el maquillaje de los fanáticos en un partido. La dramática de sus rituales y ceremonias, de sus victorias, derrotas, sus apuestas, contribuye a conformar esta matriz cuyo símbolo ¿quién puede dudarlo? es el *triunfo* materializado en la escópica del trofeo.

Sus huellas paradigmáticas son proyectadas a la matriz escolar en competencias deportivas, a la matriz turística por vestuarios especiales y actividades deportivas en sitios turísticos especiales para ello o viajes a sitios de campeonato, en la empresarial al utilizar figuras deportivas como vehículos de exhibición de sus logotipos y en la familiar cuando el deporte es una actividad prioritaria de convivencia familiar. Los deportes están hoy patrocinados por la matriz empresarial por las enormes regalías que producen en capital pecuniario y por la matriz estatal en el capital social que reclutan, pues provocan un respaldo verdaderamente masivo, mayor aún que el de las artes de masas. En las Olimpíadas la matriz deportiva se proyecta sobre la matriz nacional, espectáculo agonístico de guerra vicaria. En México, la proyección de la matriz deportiva sobre la de Estado se expresa elocuentemente en la aglomeración de fanáticos en el Monumento de la Independencia de la Ciudad de México después de eventos futbolísticos importantes para sus fanáticos.

La matriz global que constituye actualmente la configuración más amplia de la sociedad humana. Desde el significado del término y por una perspectiva exterior simple, esta matriz evoca un cuerpo esferoide ubicado en un espacio euclideano (del latín *globus*, cuerpo redondo, esfera) pero desde el interior es una fina y muy compleja reticulación matricial que puede ser observada a múltiples escalas. Al tratarse ya de una matriz que las engloba a todas—a la inversa de la matriz familiar que las engendra a todas—el símbolo por definición de la matriz global es la

humanidad. El nudo simbólico familiar de la *mater/paternidad* se vierte en esta última matriz hacia el de la *fraternidad* en que son los hijos, en tanto hermanos, quienes habrían de asumirse como protagonistas del orden global. Sin embargo, como en la matriz de Estado que subordina la *responsabilidad* a la *superioridad*, el símbolo de la *humanidad* como objeto de prendamiento ha sido supeditado al de la *crematística* que, según Aristóteles, se refiere a la creación de riquezas o al beneficio monetario, pero cuya extrema volatilidad la convierte en cremacionística, pues incinera toda posibilidad de garantizar el mínimo de subsistencia a los no–consumidores, es decir, los parias de la globalización.

Aunque las matrices se entrecruzan y traslapan a través de sus huellas paradigmáticas al grado que a veces no es fácil distinguir entre matriz y paradigma, puede hablarse de cierta autonomía de una matriz respecto a otra. Por ejemplo, en un acontecimiento como las vacaciones se yuxtaponen la matriz familiar con la turística, la mercantil y la deportiva. Celebrar la Navidad como enunciado de la Prosaica tiene un significado en la matriz religiosa (el nacimiento de Jesús), otro en la matriz familiar (cena familiar con pavo, bacalao o romeritos según costumbres e intercambio de regalos y asistencia inexcusable de los miembros de la familia), otro en la matriz mercantil (alza de ventas, publicidad navideña, compra calculada y ineludible de mercancías para reciprocar regalos) y en la empresarial (adornos navideños en las oficinas, regalos de intercambio), otro en la turística (la posibilidad del tiempo libre para viajar), en la escolar (vacaciones), en la artística (venta especial de pinturas navideñas, la Navidad como tema del arte), en la jurídica por concesiones especiales a los presos en esa fecha y finalmente en la médica, policiaca y funeraria al incrementarse la incidencia de depresivos, suicidios y accidentes automovilísticos.

Las matrices determinan y hacen variar el significado de ciertos significantes aparentemente iguales. Tomemos el caso del enunciado de regalar flores que es festivo en el rito nupcial y metafórico de la juventud y pureza de la novia. En la matriz funeraria es homenaje, metáfora de lo efímero de la vida. En la matriz médica, las flores significan próximo restablecimiento, recuperación de frescura como la de la flor. En la empresarial la flor significa felicitaciones. En la familiar, según el tipo de flor y la ocasión, puede significar “hogar dulce hogar” (cuando el ama de casa compone los arreglos de su jardín), “feliz aniversario” cuando son flores finas o arreglos especiales, “te quiero” en una ocasión cualquiera o “te deseo” en una situación romántica “pre–” o “para–” familiar. En la matriz estatal las flores significan

formalidad de una ceremonia. En la deportiva o artística, triunfo o éxito. En la jurídica y escolar las flores son escasas excepto quizás en el día de las madres y como ritual de enorme carga ideológica puede incluso atravesar, por un momento, la austeridad de una cárcel.

Si recorremos diversas matrices para explorar los sentidos que adquiere una tópica en particular, por ejemplo, la de la sangre, encontraremos sorprendentes disimilitudes ilustrando el grado en que el contexto matricial determina el sentido de un sintagma. Mientras en la matriz religiosa católica la sangre es objeto de veneración simbolizando el sacrificio de Cristo representada en crucifijos y simbolizada en el vino, en la hebraica la sangre es inmunda en la menstruación y el alimento (el ritual del *kosher* consiste en parte en desangrar la carne) a la vez que origen de afinidad tribual desde la matriz familiar; en la matriz militar, en cambio, la sangre significa heroísmo, como en la matriz médica puede ser índice de trastorno hemorrágico y riesgo de muerte, mientras que en la artística define los géneros de violencia y horror, particularmente el *gore* en el cine y en los performances sangrientos tan de moda actualmente. Esta variación de efectos del sintagma según el contexto impide realizar un modelo estrictamente formal o general de las estéticas matriciales, razón por la cual procedemos al enfoque particular de cada matriz.

Capítulo 10 La matriz familiar

Matriz de todas las matrices, la familiar es el origen de la cultura. Del hecho simple e infinitamente complejo de la procreación se deriva la reticulación de prácticas para conformar una gran diversidad de matrices en el devenir filogenético de la especie humana. En la matriz familiar ocurre el primer salto del bioma al culturoma y también en ella nace la dimensión estética como el primer prendamiento, y el más intenso, entre madre e hijo.[26]

Cada matriz se fundamenta en un símbolo particular desde el cual se erige y se constituye, aunque a lo largo de su desarrollo ocurran transformaciones. Tales símbolos son focos de prendamiento estético por la carga de tiempo, materia y energía depositados en ellos. En la matriz familiar, el símbolo por antonomasia es la *maternidad*, ya que la unidad mínima para que se constituya como tal es simplemente la hembra y su prole. Tal es el caso desde los grupos más arcaicos que aún no lograban asociar al macho con la reproducción pero operaban tribualmente, como horda, hasta la actual sociedad occidental que privilegia los derechos de la madre sobre los del padre en casos de divorcio. Generalmente en la civilización occidental es la madre quien

termina asumiendo sola la responsabilidad por los hijos e incluso opta por la maternidad siendo soltera. A quien difiera de este enfoque ginecocéntrico de la matriz familiar, bástele probar su preeminencia en el juego más común practicado en esta matriz: tanto los niños como las niñas imitan a sus padres en el proceso de maduración y mimetizan al adulto en sus juegos, pero es raro ver a los niños jugando a ser padres con sus muñecos, mientras que parece universal que las niñas jueguen con sus muñecas a ser madres. Es cierto que progresivamente nos vamos acercando a la *mater/pater/nidad* cuando ambos progenitores asuman cargas y deleites equivalentes en la crianza de los hijos.

La unidad familiar se instaura por todos los registros a partir del ritual de la boda que legitima socialmente la proxémica somática íntima entre los cónyuges de practicar el acto sexual, cohabitar y engendrar. La boda es el enunciado estético más universal, ya que aparece en todos los culturomas por ambas coordenadas y en ambos ejes, pero determinado minuciosamente en cada cual de manera particular como lo han mostrado los estudios antropológicos. Los símbolos y signos que se despliegan en cada caso varían, pero la enfática (de fidelidad), la proxémica (las más ceñida posible entre humanos, después de la prenatal entre madre e hijo), la fluxión (centrípeta como pareja, centrífuga en su descendencia) y la cinética (pretendidamente estable, incluso más allá de la muerte) son relativamente las mismas. A través de ésta se enuncia el vínculo de la pareja no sólo a nivel sincrónico, sino en el diacrónico con sus ancestros y sus descendientes en la carga temporal del símbolo. La carga afectiva radica en el compromiso del lazo, en el temor a o afecto por el cónyuge, en las expectativas –generalmente por parte de la novia– respecto a la ceremonia. La carga material implica diversos rangos de propiedad, desde la mujer como objeto de adquisición del marido en algunas culturas, pasando por regulaciones de endogamia o exogamia obligatoria, hasta las relacionadas a la matriz estatal y mercantil en términos de separación o comunidad de bienes materiales. Esta carga material se simboliza en el anillo como metáfora de una moneda o del coito, y en la dote o transacciones de bienes entre ambas familias que culminan en el gran *potlatch* del convite nupcial. Todo ello se simboliza a su vez por la inversión material en el registro escópico del vestido y joyas de la novia, la escenografía del lugar de la boda con decoración de flores y adornos, en el somático del acto nupcial y el banquete, en el acústico con su música y el léxico de la ceremonia y sus enunciados particulares "aceptas a...", "Os declaro..." que constituyen una nueva realidad para la pareja en su contexto social.

En la matriz familiar, el registro dominante es el somático; por ello no es casual que su símbolo sea somático por naturaleza, es decir, el útero y el himen. A partir de ahí, la somática se trueca en escópica de la propiedad material, el hogar y la herencia, como lo explicitó Engels en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado.* En cuanto a la modalidad dominante en esta matriz, la proxémica establece la diferencia entre el "nosotros" miembros de la familia y el "vosotros" ajenos a ella, como veremos posteriormente.

Los registros de la retórica en la matriz familiar.

Es la retórica la que establece diferencias marcadas en las prácticas de cada culturoma. En la civilización occidental, el vínculo conyugal se significa en la léxica por el hecho de que la novia asuma el apellido del marido. Cambia en este registro la proxémica en los sintagmas con que los cónyuges se dirigen uno al otro ("gordita", "viejo", "pollito", "mi cielo"). Cambian también la enfática y la fluxión léxica al llegar el bebé, pues se habla sin el menor recato de la pipí y la popó, de si eructó el niño, si está menstruando la mujer, de qué disfrutan más en el acto sexual. La interacción se vuelve totalmente centrípeta con relación a la pareja y alrededor del bebé, y la cinética léxica se estabiliza en sintagmas repetitivos por el hábito que deviene en expresiones elípticas sobreentendidas.

Al acortarse la distancia entre la pareja, la acústica permitirá rangos nuevos de enunciación como el susurro y el cuchicheo al oído del cónyuge (práctica mal vista excepto entre amistades muy cercanas y procesos de seducción), el jadeo, el ronquido, el chillido, el bufido, el gruñido y otros sintagmas acústicos de la intimidad. En el momento en que aparece el bebé en la escena familiar, la enfática acústica se despliega con una entonación nunca antes usada: surge ese tonito agudo del habla infantilizada para interpelarlo y que muy probablemente al infante le resulte chocante, acostumbrado como está a sonidos más graves y sutiles en su vida intrauterina.

En el registro somático se ubica, como lo hemos visto, el símbolo por excelencia de esta matriz. Se puede decir que este rasgo es universal, pues la familia se funda en el cuerpo de la mujer ya que a éste se vincula el hombre y de éste emergen los críos. La somática familiar se inicia desde el nacimiento con relación a los padres y retoña en otra escala con la defloración y la preñez. Establece además la relación que el individuo tendrá con su cuerpo a lo largo de toda su vida: disfrutándolo, enfermándolo, avergonzándose de él o presentándolo con orgullo, su expresión de ternura o crueldad hacia el propio cuerpo y el de los demás. Podrá imitar y

conservar las modalidades somáticas de su familia o podrá rebelarse contra ellas, pero la somática de su formación, en mayor medida inconsciente, regulará hábitos de higiene, de alimentación y de confianza, agresión o rechazo al contacto físico. Los olores que desprende la cocina familiar cuando se guisa, o el aroma de las sábanas recién lavadas son oportunidades de prendamiento por este registro en esta matriz que, en conjunto con todos los aspectos menconados, iran moldeando la sensibilidad del sujeto.

En el registro escópico de la clase media y alta occidental se prepara la escenografía y la utilería de la familia en el espacio que va habitar, partiendo de la topografía en la ciudad, barrio, calle, casa o departamento que elige habitar, y se prolonga a su sala, comedor, cocina, baños y recámaras (además del vehículo que va a utilizar si se puede permitir un automóvil privado). Toda la utilería del mobiliario, decoración y el vestuario que portan al interior (pijamas, pantuflas, batas) conformarán también este registro.

Además, el proceso de seducción se inicia en buena medida con la ayuda de la escópica. Las técnicas recomendadas y ensayadas en el registro escópico para producir efectos de erotismo como la típica cena íntima a la luz de las velas, la música ambiental, el vino, la ropa interior femenina de encajes negros, los perfumes y las sábanas de seda demuestran hasta qué grado inciden las convenciones estéticas en la producción de la emoción y del deseo. Por eso la actitud de *El extranjero* de Albert Camus ante la muerte de su madre ha resultado tan impresionante pues el personaje no produce la emoción que la sociedad le señala para esa situación. Los *reality shows* y la telenovela pretenden educar emocionalmente a su público desde la matriz mediática, con importantes repercusiones en la familia. Nuestra cultura de masas contemporánea puede leerse así como un gran código prescriptivo de emociones en el que, por ejemplo, el amor está perfectamente calculado y establece que uno debe sentir amor y deseo sexual en situaciones, hacia objetos, de modos tales como se representan en estos medios.

Con el embarazo se desplegará la somática especial de la mujer embarazada y la enfática "bebé" se enunciará en la escópica por la cuna con sus adornos de tul y moños, móviles colgando del techo, muñecos de peluche, carriolas, corrales, bambinetos, andaderas, bacinicas, cuadritos alusivos, pañales, mamelucos, gorritas, cobijitas, chambritas, zapatitos tejidos... . El recién nacido se presenta como objeto de prendamiento estético para los padres por la conmovedora escópica de su cuerpo diminuto, la acústica de su llanto, la somática de sus gestos y su búsqueda

vehemente del pezón. Vigilarán con celo la primera sílaba inteligible del bebé en el registro léxico.

Existen diversos recursos retóricos en la relación de la madre con el hijo como la *hipérbole* de sobreprotegerlo y abrumarlo en atenciones, o la *elipsis* de proporcionarle apenas lo indispensable y donde la energía afectiva o el tiempo dedicado a los hijos son escasos. En la léxica pueden hallarse figuras como el *eufemismo* (llamar "cosita" al pene), *hipérbole* por disminución (hablar en diminutivos: cunita, ropita, papito), la *perífrasis* usual de la cigüeña, la *metáfora* de la semilla y la *suspensión* "cuando seas mayorcito, entonces...". La *aposiopesis* acústico–léxica del enojo súbito que interrumpe una expresión debida a un cambio brusco de estado de ánimo es común en los intercambios en esta matriz. En la retórica somática la figura de *catacresis* y sustitución se da, por ejemplo, en las madres solteras al sustituir al padre ausente por otra figura paterna (el compadre, el hermano, el abuelo) en tanto foco afectivo y modelo masculino. Una *aliteración* somática es el beso en la naricita, y otro beso en la manita, en el piececito... y la *perífrasis* de evitar el besito en los puntos tabú. El *anacoluto* es frecuente al desviar la atención del niño hacia otro lado, sobre todo cuando se encapricha con algo.

La *suspensión* somática pospone temporal o perpetuamente la satisfacción de un deseo o demanda del hijo y la *suspensión* escópica se manifiesta al vestirlo con ropa demasiado aniñada para su edad y retardar en este registro su proceso de maduración. La *catacresis* también ocurre en el registro escópico al comprarle al niño juguetes costosos para sustituir el cariño o cuidado que no se le brinda. Puede definirse como *aliteración* escópica al gusto por coleccionar estampillas, monedas, elefantitos o ceniceros y demás objetos.

Las modalidades de la dramática en la matriz familiar

Cada familia se enfrenta a otras en una dinámica homóloga a la que, en su modelo dramatúrgico, Goffman ([1959] 1981) describió respecto al individuo en la presentación de la persona, es decir, hay también una especie de "presentación de la familia". Desde la Prosaica y como proceso estratégico, tal dinámica radica no sólo en la presentación sino en la constitución de la identidad familiar como grupo y de cada miembro en lo particular en ese entorno. Analizaremos estas estrategias en las cuatro modalidades tal como se enuncian a grandes rasgos en la civilización occidental contemporánea.

Proxémica Familiar

La proxémica en el registro léxico estará marcada por el uso de pronombres como el "nosotros" y el "ustedes" para establecer un territorio propiamente familiar. Aludir al cónyuge femenino como "mi mujer", "mi compañera" o "mi esposa" implica una proxémica léxica de distancias distintas: la proxémica implícita en "mi esposa" o "esposo" es más larga que en "mi mujer" o "mi marido", pues explicita la formalidad o legalidad en la relación. En "mi compañero(a)" ocurre una proxémica léxica de izquierda con connotaciones como "compañera de lucha", "igualdad de sexos", "camarada". Esta proxémica del "compañero", como en el caso de esposa o esposo, es más social que corporal, en contraste con el de "mi mujer" o "mi marido" que aluden directamente al género. Los apodos y nombres usados al interior de la familia como "gordito" mencionados arriba, o referirse a "mi hijo" o "mi viejo" en vez de llamarlos por su nombre ante testigos que los conocen, son otras tácticas de proxémica familiar en el registro léxico.

La proxémica léxica de interpelación a la madre varía socialmente desde "mami", "mamita", "mamá", "madre" en una escala proxémica que se alarga. El "madre" es más distante y conservador, el "mamá" es cercano; el "mamita" es íntimo y el "mami" doméstico y cosmopolita (acústicamente semejante al "mommie" en inglés). El llamar a los padres por su nombre anula jerarquías y acorta la proxémica de autoridad al cancelar la distancia generacional, al mismo tiempo que la alarga sustituyendo la intimidad maternal por la amistosa pues rompe la fluxión centrípeta de la relación filial. Como puede verse en este caso, las palabras usadas no sólo producen significados lingüísticos propiamente dichos sino que manifiestan una dramática particular elegida por los enunciantes.

La proxémica de clase de cada familia definirá si será la sirvienta o la señora quien abra la puerta o conteste el teléfono. La norma impuesta por los pediatras de alimentar al bebé de pecho en el estricto régimen de 10 minutos por pezón cada 3 o 4 horas (en vez de cuando el bebé lo deseeo o necesite) se proyecta de la matriz médica a la familiar en la medida que la madre lo permita al alargar su proxémica somática con el bebé. Es también proxémica somática la sustitución del pecho por el biberón, el tiempo que tarda la madre en atender al hijo, amarrarlo con cobijas o vestirlo para que no se toque, el acariciarlo, mirarlo, sonreírle, besarlo, llevarlo en brazos o en carriola, ser atendido por la madre o por la institutriz o nana. Las clases sociales

corresponden generalmente a clases proxémicas donde la altura del nivel socioeconómico suele ser inversamente proporcional a la cercanía proxémica.

Como lo mencioné antes, ciertos sintagmas acústicos sólo se permiten en la intimidad de la pareja y de la familia y varían estrictamente según la enfática familiar. La proxémica acústica entre los húngaros o las culturas mediterráneas como los italianos, españoles y judíos por su tendencia a gritar a la menor provocación llama la atención a países con costumbres más retraídas. En esos países, el grito significa confianza, proxémica corta, mientras que en México llegar al grito significa pérdida intolerable de control y de respeto que se interpreta no como modalidad proxémica sino como enfática agresiva y fluxión expulsiva incontrolada (por eso se ponen tan nerviosos y se ríen de miedo ante la persona que grita).

La proxémica somática en la matriz familiar se manifestará en las regulaciones de contacto físico, posturas y tipos de actividades que realicen según el estilo particular de cada familia. De aquí surge la proscripción casi universal del incesto. En ciertas familias la proxémica somática entre los miembros será tan larga como con los extraños, o tan corta que transgreda la interdicción del incesto.En esta matriz se inician las disciplinas sobre el cuerpo que el individuo practicará el resto de su vida: el control de esfínteres y de expresión facial, contacto ocular y duración de tocamientos. Aprenderá a utilizar diversos objetos de diferente manera.

En el registro escópico, la proxémica familiar se establece escenográficamente desde la colonia en la que habiten y que los aproximará a una clase social y los distanciará de otras. La casa familiar estará marcada por la barda que definirá sus límites espaciales y podrá ser transparente u opaca o de proxémica que permita penetrar parcialmente su espacio con la mirada o bloquearla del todo. Esta modalidad se expresa en la separación de los espacios habitacionales entre los comunes como la sala y el comedor y los individuales de las recámaras, entre la cama matrimonial o un par de camas individuales para la pareja o incluso habitaciones separadas, entre la cocina y el comedor, entre las habitaciones de los empleados domésticos y las de la familia. El uso del interfón, de pasillos o salas intermedias, la distribución de cuartos de baño en el espacio familiar forman parte de la proxémica escópica.

Cinética Familiar

La cinética familiar se manifestará en la movilidad social, los viajes familiares, la frecuencia en las mudanzas, la organización dinámica o estática del tiempo libre, el tipo de

actividades que realice la familia y su ritmo. La cinética léxica tenderá a la elipsis para dinamizar el intercambio, tan poblada de lugares comunes que un miembro sabrá exactamente lo que va a decir el otro antes de la enunciación. Cada familia tiene ritmos particulares para hablar y comunicarse, tan sutiles a veces como predecir por un ritmo más lento de pronunciar el nombre que seguirá el regaño o la amonestación.

En la cinética acústica se regula la dinámica sonora del espacio doméstico: hogares donde no se escuche música y donde el tono de voz sea monótono contrastarán con aquellos donde exista una una variedad de experiencias sonoras para los miembros de la familia, principalmente en la actualidad cuando la música se ha convertido en un bien doméstico.

La costumbre de envolver al bebé con el rebozo o la cobija es un sintagma en la cinética somática en cuanto a limitarle los movimientos, aunque la justificación que dan las matronas es de carácter proxémico: dicen que el bebé requiere esa sensación de estar apretado por su semejanza con el estado prenatal. Situar al bebé en un lugar abierto o cerrado donde pueda o no recorrerlo con la mirada y con el cuerpo, educarlo con la modalidad del "no toques", "no vayas" u otorgarle cierta libertad para explorar su entorno y alterar el orden en su espacio son otras tantas manifestaciones de esta modalidad. La regulación de la cinética somática estática para niñas que se pasan horas sentadas jugando a la casita o a la comidita mientras que a los varones se les promueve el juego dinámico con pelotas y patinetas son prácticas comunes en la con–formación y disciplinas del cuerpo en la matriz familiar. Familias de cinética somática dinámica aprovecharán cada oportunidad para salir de viaje y disfrutarán acampar en lugares siempre diferentes, mientras que las que la mantengan estable viajarán poco y si acaso a los mismos lugares. El ritmo con que se realizan las actividades varían en cada familia; en algunas la preparación de la comida tomará toda la mañana mientras en otras unos cuantos minutos. Algunas familias necesitarán salir continuamente a entretenerse fuera del hogar, mientras que otras se mantendrán ocupadas al interior de la casa.

La cinética escópica conservadora en esta matriz tenderá a adquirir muebles convencionales y sólidos según lo permita el presupuesto, fiel la regla de oro de los juegos completos de sala–comedor o de recámara. En casos más extremos, la familia de cinética estática procurará que los muebles estén empotrados y fijos a las paredes para significar la solidez y permanencia familiar. Una cinética más dinámica la despliegan familias donde cada objeto se adquiere independientemente (una silla del mercado de pulgas, la mesa de un carrete de cables,

otra silla por cambalache con un amigo, un banquillo artesanal adquirido en algún viaje etc.) y hay total flexibilidad para cambiar su ubicación.

Enfática familiar

Aunque la identidad de una familia depende de todas las modalidades dramáticas, es la enfática que elige una familia la que constituye particularmente su identidad ante las demás. En la sociedad capitalista donde la familia ha dejado de ser unidad de producción para volcarse al consumo, donde además los productos se han multiplicado y diversificado minuciosamente, la enfática familiar funciona como una brújula para orientarse en la elección de mercancías. Hay por lo tanto un repertorio completo de estereotipos entre los que se puede elegir para construir la enfática dominante de la identidad familiar en función a los productos que consume. En el repertorio contemporáneo de clase media en el mundo occidental están la familia *yuppie* (moderna y triunfadora), la familia moralista, la intelectualista, la *new age*, la alivianada, la massmediática, la familia gay, la deportiva, la de abolengo, la bohemia, la familia "autista" (donde cada miembro se mantiene en aislamiento), la *hippie*, la familia ampliada (con suegras, tías, comadres y cuñados), la familia par (donde la pareja decide no tener hijos), la brutal (que se ataca a su interior: padres o padrastros violadores, hermanos o cónyuges golpeadores, madres que prostituyen a sus hijas), la familia reventada (por adicción a juegos de azar, droga o alcohol), la melosa (que consume íntegramente el mercado del sentimentalismo en tarjetas de cumpleaños, aniversarios y día de madres), la hipocondríaca (que se relaciona en base a las enfermedades que produce oportunamente cuando requiere atención), la mártir (basada en el sacrificio explícito y chantaje reiterado de uno de sus miembros), la familia parasítica (que dependen de otra unidad familiar, como la hija y su marido de los padres), la esquizogénica descrita por Bateson (1972) que da origen a la víctima esquizofrénica, la militante cuya principal actividad gira en torno al culto a alguna personalidad política algún partido y tantas categorías como se le ocurran al lector.

El estereotipo actual más promovido en el imaginario social contemporáneo de este lado del planeta es el de la familia *yuppie* por razones obvias, pues siendo la mercantil la matriz dominante, el yuppismo ofrece la ventaja de ser obsesivamente consumista. La familia que pretenda construir coherentemente su identidad en esa enfática deberá manejar la léxica característica con absoluta fluidez en todos los términos propios de su género y posición, como el *weekend*, *minivan*, *lifting*, *peeling, surfing, jogging, shopping, suburban* y sabrá distinguir con

toda precisión entre marcas, figuras del jet set, chismes apropiados a su status etc. La enfática acústica deberá mantenerse siempre amigable y cordial, denotará energía a la vez que relajamiento en partes iguales. En el somático, la familia *yuppie* mexicana vacacionará en Cancún, pasará el fin de año en Times Square, el verano en un crucero , los puentes vacacionales en su casa de Tepoztlan y la Semana SantaXE "Semana Santa" en San Antonio o Houston para el *shopping*. Cada miembro de la familia sabrá desplegar con naturalidad un estilo *easy going* en la somática postural y gestual, en el modo de andar y de sentarse. Comerá en restaurantes todos los domingos y estará inscrita en algún club privado para practicar deportes como el golf, el tenis, el pilates o la natación. En cuanto a la enfática escópica, la familia yuppie requerirá sintagmas como una casa o departamento lujoso estilo moderno o posmoderno, más de un automóvil de modelo reciente incluyendo su camioneta *off–road o Suburban*, el jardín diseñado y ordenado geométricamente con el pasto perfectamente cortado, árboles impecablemente podados, ropa sport de marca *Nike* o *Adidas* para los fines de semana, uniformes de escuela particular para los niños y un apego estricto en la utilería a todos y cada uno de los productos tecnológicos que vayan saliendo al mercado (microondas de máximo wataje, los aparatos de videojuegos más recientes, super–sistemas de sonido de alta fidelidad en el auto, monitores de TV alta resolución, sistemas de cable y antena, video reproductoras y DVDs, monitores de pantalla plana, teléfonos celulares por cada miembro de la familia, cámaras digitales de varios miles de pixeles, internet banda ancha etc.). Con ingresos adecuados, no es difícil construir estas identidades, pues la matriz mercantil y la del espectáculo ofrecen el recetario completo y lo difunden mediáticamente con gran tenacidad. En esta enfática, el registro dominante es el escópico, y el truco está simplemente en comprar.

Fluxión Familiar

La fluxión familiar es la modalidad dramática que se manifiesta a través del flujo o retención de afectos, objetos, energías, deseos, palabras, gestos, sonidos, dinero. Aunque ciertos aspectos de la retórica somática en la gesticulación son de origen genético y otros ocurren por imitación inconsciente, la familia se encargará de reglamentar los enunciados sociales como saludar, la intensidad y duración de la mirada al otro, la catexis del cuerpo, los movimientos faciales y corporales y el aprendizaje de la higiene.

En el registro léxico de fluxión centrípeta la comunicación familiar será escasa: se guardan las energías, expresiones afectivas, la comunicación de experiencias cotidianas, la espontaneidad en la interacción (como en familias de enfática autista, la moralista o la hipocondríaca retentiva). No se dicen groserías. La fluxión expulsiva o abierta, por lo contrario, permitirá insultos, descripciones detalladas, chistes de todos los colores, críticas, recriminaciones, muestras de cariño, intercambios verbales continuos y sostenidos, explosiones emotivas. En la fluxión léxica puede ejercerse la violencia estética en la agresividad pasiva cuando es centrípeta o centrífuga en la ofensa abierta.

En el registro somático, esta modalidad puede ser detectada a través de abrazos y besos afectuosos, golpes, gesticulación y miradas frecuentes en la fluxión expulsiva. En la fluxión retentiva los tocamientos, expresividad facial y miradas serán controlados o suspendidos. No sólo el movimiento o gestualidad de su cuerpo se vuelven medios de enunciación, sino su volumen mismo. Cuando es exclusivamente psicológica y no orgánica o metabólica, la obesidad suele ser el enunciado más elocuente de la fluxión somática retentiva iniciada desde la matriz familiar, pues el individuo retiene en su propio cuerpo emociones e impulsos como ira, deseo sexual, miedo, aburrimiento, o rencor. Es un caso de *com–presión* de la dramática y la retórica del familiar sobre el cuerpo mismo del enunciante quien teme dejar salir la intensidad de las emociones que pretende ocultar.

En el registro acústico, la fluxión centrípeta domina en hogares donde rara vez se escucha música y el volumen de la voz se mantiene estrictamente regulado. Cuando la fluxión familiar es abierta se permite gritar, eructar, mantener la radio y la televisión prendidos todo el día. El teléfono celular funciona actualmente como proxémica y como fluxión pues mantiene al familiar siempre al alcance y ejerce una fluxión centrípeta. Este artefacto es un dispositivo panacústico de vigilancia (diría Foucault) tanto en la matriz familiar como en la laboral.

Familias que exhiben una identidad colectiva tosca tienden a manifestar una fluxión expulsiva en todos los registros: en el acústico reducen a sus vecinos a la condición de rehenes acústicos en prendimiento al imponerles sus gustos y horarios musicales. En la somática estarán husmeando lo que hacen los demás y ventilarán sus asuntos en la calle, en la léxica exhibirán un lenguaje digno de *reality show* y en la escópica mantendrán sus espacios abiertos para entrometerse mejor en las vidas de los demás.

Esta costumbre reciente de expresar la "diversión" exclusivamente a través de la fluxión acústica o del wataje nos lleva a algunos a añorar tiempos mejores en que el acto de festejar se expresaba primordialmente en la léxica del arte de la conversación, la escópica de los mejores manteles, cubiertos, copas y vajillas de la anfitriona quien adornaba la casa y todos vestían trajes y vestidos elegantes. En la somática se preparaban las más elaboradas recetas y platillos. En la acústica se contrataban músicos en vivo y en la somática se bailaba. Esta "wattificación" de las celebraciones muestra el vaciamiento energético y vital de la vida urbana contemporánea que cree festejar en cuanto le pongan muchos tragos y decibeles enfrente.

En cuanto a la fluxión escópica en la matriz familiar, variará enormemente en cada cultura y estrato social. El hogar japonés, como el indígena en México, mantendrá un espacio relativamente despejado y austero, mientras que para las clases medias occidentales el espacio habitacional será una bodega saturada de utilería hasta el límite por la fluxión escópica centrípeta que impone el consumismo: cerrada en comprar y acumular.

Con sólo entrar al hogar de cada familia podrá inferirse no sólo la fluxión sino la enfática dominante por la utilería que se despliega en el registro escópico. Así los gadgets denotarán a la *yuppie*, la típica foto nupcial y el crucifijo sobre la cama a la moralista si es católica, los libros a la intelectualista, las piedras como el cuarzo y los talismanes a la *new age*, las revistas de chisme y moda a la massmediática, objetos exquisitos como lámparas *Art Nouveau* o *Art Decó* a la gay, trajes y equipo de entrenamiento a la deportiva, antigüedades finas a la de abolengo, cuadros de caballete originales y *ready mades* a la bohemia, objetos impersonales a la autista, utilería de mercado de pulgas y objetos de la India a la *hippie*, fotos familiares y "recuerdos" a la melosa y medicinas a la hipocondríaca.

Genet alguna vez dijo que la familia es una institución criminal. Lamentablemente, no estaba lejos de la verdad. Como lo argumentó Gregory Bateson (1972, 1991) en su hipótesis de la "doble liga" (*double bind hypothesis),* los esquizofrénicos padecen una situación generada en la matriz familiar, particularmente en su relación con respecto a la madre. Esta condición, de enorme violencia estética al grado de quebrar no sólo la identidad de un individuo sino su subjetividad, la explica Bateson como la imposibilidad de elegir cualquier alternativa sin condenarse: mal si actúa y mal si no actúa. Son juegos crueles que algunas madres practican en total inconsciencia bajo una simulación amorosa para descargar sus impulsos agresivos sobre

alguno de sus hijos que merma su integridad psicológica. Son madres que nutren, pero veneno. La "mala leche" o el "pecho malo" al que se refirió Melanie Klein.

Los mecanismos de *com–presión* de la retórica y la dramática son comunes en identidades familiares opresivas que imponen con rigidez sus normas y voluntad al resto del grupo (como la moralista, la mártir, y la esquizo–génica), donde el miembro dominante, sea la madre o el padre, impide todo intercambio espontáneo. En consecuencia, los miembros más sensibles de la familia tenderán a la *de–presión* por vaciarse de energía al no poder alimentarse afectivamente. La *ex—presión*, genuina o no, se favorece también a través de la exhibición de emociones y deseos (como en la melosa, la brutal, la *new age*, la gay y la reventada). En otras se maneja por *im–presión*, para ostentar una identidad socialmente legitimada (como en la yuppie, la deportista, la moralista, la intelectualista) también por diversas razones: inseguridad, apego a cierta temperatura afectiva, presión social, moral, intelectual, económica. Así se iran gestando y reproduciendo las diversas sensibilidades en su tono, modo, vigor, sutileza o aspereza. La familia es la primera entidad estesiogénica.

Proyecciones paradigmáticas en la matriz familiar

La principal proyección paradigmática de la matriz familiar germina o deriva en la matriz religiosa. La tradición judeo–cristiana–musulmana comienza con el devenir de una familia alrededor del patriarca Abraham desde su padre Taré, sus hermanos Nacor y Harán, sus esposas, concubinas, hijos, sobrinos, cuñadas, nietos, bisnietos, tataranietos y generaciones que les siguieron. Desde la mater/paternidad familiar, la matriz religiosa concibe la imagen del Mesías como descendiente por línea paterna de David.

Otra proyección paradigmática enormemente significativa de la matriz familiar es la que se esquematiza sobre la matriz estatal, particularmente monárquica, al legitimar el poder del rey o monarca sobre la doctrina del derecho divino basado en la unidad familiar.[27] También se halla en el nepotismo contemporáneo de la matriz de Estado que se administra como negocio familiar. En el sistema capitalista, la proyección de la matriz familiar tradicional como unidad de producción hacia la matriz corporativa en tanto "gran familia" es otra instancia significativa de estos mecanismos de proyección, donde el director general es presentado como el "patriarca" de la empresa y todos sus subordinados se comportan como hijos, esposas y esclavos de esa "gran familia".

Quepa señalar por último que he analizado a la matriz familiar tal como se presenta en la sociedad urbana contemporánea de clase media desde la óptica mexicana. Esta perspectiva dista mucho de su manifestación en sociedades rurales tradicionales, particularmente las indígenas donde la organización familiar es extensa al grado de integrar a toda una comunidad por relaciones de parentesco como estructura dominante. Así la matriz familiar rural requiere un análisis por separado ya que entraña múltiples consecuencias parte de las cuales inciden en la cultura vernácula y lo que se ha llamado "artesanías". Estas manifestaciones se han asimilado erróneamente a la matriz artística o turística entendidas como folclore. Si bien efectivamente muchos objetos artesanales materializan una sensiblidad más fina que un buen número de obras de arte culto, hay razones matriciales y genealógicas de peso que obligan a diferenciarlos. En su origen, la producción vernácula emerge de la matriz familiar íntimamente vinculada a la religiosa (prácticas de culto agrario), la mercantil (intercambio de excedentes con otras comunidades), incluso la militar (máscaras), y por tanto tendría que abordarse desde esta perspectiva multimatricial integrada, en vez de aislarla por sus productos exclusivamente en su valor decorativo en semejanza a las "obras de arte".

Capítulo 11 La matriz religiosa

No hay matriz que haya tallado tan profundamente la sensibilidad humana y desplegado la dimensión estética tan prolífica y exquisitamente en los cuatro registros y modalidaes como la religiosa. Esta matriz cala profundamente por *im–presión* a la subjetividad misma generando identidades personales y colectivas que durante milenios han nutrido y agitado pasiones tan arrolladoras hasta extremos del fanatismo, el martirio autoinducido, el éxtasis místico, el sacrificio y la santidad, la tortura y la guerra. También ofrece la oportunidad de atribuir por *ex—presión* sentidos a la muerte y a la vida, al bien y al mal, es decir, configura inquietudes auténticas en la dramática como el temor, el deseo, la necesidad de consuelo y de venganza a traves de relatos, imágenes y rituales en la retórica.

Las religiones han sido estudiadas desde múltiples perspectivas (filosóficas, antropológicas, psicológicas, históricas) pero extrañamente, la exploración estética está prácticamente ausente. La historia del arte es la disciplina que más se ha acercado a esta

posibilidad, pero lamentablemente lo ha hecho al costo de abstraer a las manifestaciones estéticas de su contexto matricial para ocuparse sólo de sus artefactos en tanto "obras de arte". Las observa en cuanto al estilo, iconografía, composición etc. es decir, desde su dimensión sintáctica y semántica, escapándosele la pragmática que está en el origen mismo de su producción y su función cultual.

Abordar a la matriz religiosa desde la Prosaica entraña varios problemas. Uno de ellos es que para apreciar en profundidad su valor estético es necesario estar inserto al interior de cada matriz en particular, lo cual implica a un observador que sea simultáneamente musulmán, judío y cristiano. Cabe agregar que el sujeto prendado a su matriz religiosa no es del todo consciente del carácter estético de los resortes que lo adhieren a su religión, pues cree que su vinculación es natural e necesaria por haber nacido en una familia o grupo social en que se practica. Y sí, en efecto, no elegimos religiones como elegimos filmes para el fin de semana o marcas de jabón, pero de todos modos estando al interior d cada una, son sus estrategias estéticas las que nos vinculan y convencen de la verdad de la creencia y de la matriz en general. El lugar de observación de matriz religiosa es, pues, totalmente impreciso, pero al igual que en la matriz familiar, no impide plantear sus aspectos más destacados.

Lo que intenté hacer para sortear estos problemas fue guiarme por el modelo octádico LASE—PCEF de la Prosaica para detectar los elementos característicos en los cuatro registros y modalidades que, por su manifestación reiterada, permiten suponer son focos especiales de prendamiento. No es necesario ser musulmán o cristiano para apreciar la magnificencia de su arquitectura religiosa, ni se requiere ser judío para valorar el empeño de su exegética. Convencida de que puede apreciarse por la estesis la *Anunciación* de Leonardo de Vinci o la *Misa de Coronación* de Mozart sin ser cristiano, la mezquita de Córdova sin ser musulmán o los Salmos de David sin ser judío, podremos proseguir en este análisis pues la sensibilidad interpelada por las religiones es humana.

El símbolo de prendamiento en esta matriz es por supuesto la *divinidad*, pero cada religión la elabora con matices diversos para constituir subjetividades distintas, tanto en la mayúscula del Sujeto supremo como en la minúscula del sujeto humano devoto. Digo que constituye subjetividades y no sólo identidades puesto que la religión impregna más profundamente en la subjetividad del individuo que la presentación de identidades sociales al incidir directamente en sus nociones de hacer el bien y el mal, en su generosidad o egoísmo, su fe

o su desconfianza en los otros, el sentido de su vida y de su muerte. Las tres matrices monoteistas de la civilización occidental convergen en asociar simbólicamente la divinidad a la roca, pero divergen en su identidad y localización: la Caaba en Meca para islamismo, un símbolo pagano cosagrado por Mahoma para su nueva religión, el Santo Sepulcro para el cristianismo donde Jesús resuscitó después de la Crucifixion y el Muro occidental o de Jeremías para el judaísmo por su proximidad indicial con dos rocas: una es el sito donde Abraham casi sacrificó a su hijo Isaac, y la otra traída del desierto de Sinaí por los hebreos, es decir, el Arca de tablas de la Ley. En este sentido, estas tres religiones exhiben su herencia simbólica profundamente litólatra.

Todas las religiones se definen por y coinciden en su creencia en la dimensión de lo sacro por oposición a lo profano.[28] En esta polaridad, la estética es el procedimiento mediador entre ambos ámbitos, de ahí su crucial importancia en esta matriz pues la concepción de lo sacro se encarna y se materializa por la estética y se establece como alteridad espacio–temporal otorgándole un sentido distinto al hacer y al padecer humanos (aunque en cada religión varíen las conformaciones y registros dominantes en que se expresa). Las prácticas estéticas en esta matriz cargan de sentido simbólico a narrativas, lugares y artefactos específicos por el peso energético, temporal y material que les confieren.

La matriz religiosa se inscribe directamente en la vida cotidiana del sujeto al imponerle prescripciones minuciosas en relación a su cuerpo, familia, vecinos y nación. Regula qué hábitos cultivar y cuáles evitar, cuándo hablar y cuándo callar, qué y cómo comer, cuándo dormir y despertarse, qué propiedades mantener y de cuáles deshacerse, cómo y cuándo hacer el amor. No hay duda que el ser humano puede soportar mejor la banalización de lo sacro que la sacralización de lo cotidiano pues configura deidades que vigilan escrupulosamente su vida sexual y sus hábitos de comida pero difícilmente logra concebir su breve vida y la del prójimo, con pleno entendimiento de que, en su fugacidad y singularidad, son sagradas. Tales prescripciones impuestas en la vida cotidiana se establecen principalmente en la *Halajá* del judaísmo y la *Sunna* del islamismo, mientras que la matriz cristiana, a iniciativa de San Pablo, cancela este complejo entramado hebraico de prácticas tan onerosas como la circuncisión y reglas de higiene en la alimentación para ganar más adeptos. No por ello se aparta de la cotidianía, ya que el devoto católico, por ejemplo, la incorpora a su vida diaria al suplicarle a los santos o vírgenes su ayuda en asuntos que pueden ser de vida o muerte o simplemente para pasar exámenes escolares o que gane su equipo favorito de fútbol.

El acceso más vehemente a lo sagrado ocurre en el éxtasis místico. La contraparte a ese intenso prendamiento es el prendimiento cuando la identidad religiosa se apodera de todas las demás y el sujeto es dominado, aún en su individualidad, por los imperativos de una fe. Sacrifica entonces su vida y la de los demás creyendo obedecer el mandato de un dios o un demonio. En el cristianismo el prendimiento religioso se asocia a la posesión diabólica y sirvió de coartada para las persecuciones de la Inquisición y la cacería de brujas en Europa durante los siglos XV al XVII. Estas cacerías fueron particularmente crueles en 1629 en Wurzburgo, Alemania, cuando decenas de mujeres y 300 niños de 3 o 4 años fueron asesinados so pretexto de tener relaciones con el demonio ("relaciones con el demonio" por prendimiento fueron en realidad las de los perseguidores). [29] Los casos de persecución religiosa so pretexto de prendimiento son innumerables, como el lector bien lo sabe.

A pesar de la descripción necesariamente esquemática a la que tendremos que ceñirnos para abordar un tema tan complejo, exploraremos en orden cronológico las tres matrices religiosas monoteístas más influyentes en occidente para resaltar las estrategias estéticas que las distinguen. Por la misma complejidad, haremos un recorrido de cada matriz desde la coordenada retórica en su despliegue particular, dejando la coordenada dramática para un análisis comparativo. Espero poder mostrar de esta manera que sin la urdimbre de prácticas estéticas, el sentido de la religión se esfumaría ya que encarnan y concretizan sensiblemente los valores, deberes y haberes de cada doctrina. Asimismo, sin la fascinación ejercida por el locus simbólico de cada religión sobre sus fieles, sin la seducción y carisma de sus guías espirituales y sin el encanto de sus narrativas, mitos y rituales, todos eminentemente estéticos, no hay religión posible.

Estética hebraica

Desde sus inicios, la matriz religiosa hebraica (de רבע Eber, tataranieto de Shem, hijo de Noé) o judaica (de הדוא *hodah*, agradecer) ha sido una religión tribual. [30]A pesar de estar en el origen del patriarcalismo, esta matriz es literalmente matricial al fundarse en la ascendencia por línea materna, es decir, tque oda prole de madre judía pertenecerá a esta matriz. Sus miembros se asumen como descendientes de las doce tribus de Israel y conservan tenazmente la herencia de sus antepasados por seis mil años (según la tradición, 5766 años en este 2006, para ser exactos).

Ello explica que la matriz hebraica no practique el proselitismo y admita la conversión con relativa renuencia sólo en casos aislados y comprobados de convicción personal. Los judíos no consideran que su misión sea la de convertir al mundo a su fe sino alentarlo por el ejemplo de la ética monoteísta ya que reconocen que la Revelación puede manifiestarse de diversas formas y en el seno de naciones distintas. En consecuencia, esta matriz tiene una concepción *particularista*, no exclusivista, de la religión (semejante en esto a las religiones arcaicas y totémicas que reconocen diversos totems por cada clan o familia). Por ello quedó relegada a una condición de minoría al surgir religiones con afán universalista y exclusivista (cristianismo e islamismo), condición que ha pagado muy cara a través de la historia. Como pueblo elegido para recibir el Pacto en el Sinaí, es responsabilizado, más que privilegiado, por él, pues lo compromete con una carga de obligaciones cotidianas que se irán incrementando a lo largo de la tradición, especialmente por la *Halajá* o sistema de leyes inventado para preservar la identidad a pesar del destierro o el exilo colectivo con la destrucción del Templo de Jerusalén en el año 70.[31]

Léxica hebraica

Según el Génesis, el Dios hebreo crea al mundo por la palabra misma: "Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz". No puede haber expresión más contundente del poder de la palabra que esta concepción de la creación por la ilocución absolutamente performativa. Cuando Dios se dirige al hombre y a la mujer por primera vez en el jardín de Edén, fue para bendecirles concediéndoles los frutos y las criaturas de la tierra, del mar y del cielo y para prohibirles el fruto del árbol de la vida y el del saber entre el bien y el mal. Dios le habló a Caín, a Noé, a Abraham y a Sara su mujer, y por mediación de la palabra, conocieron y creyeron en Él. Es un Dios que habla pero no se deja ver: sólo se escucha. Adán mismo ejerció el poder de la palabra a otra escala, la humana, nombrando a los animales del paraíso. La palabra en esta matriz es no sólo constitutiva de la realidad, es decir estética ("Y dijo Dios: Sea la luz; ...") sino, en términos de Jakobson, también conativa ("fructificad y multiplicaos..."), expresiva ("maldita será la tierra por tu causa..."), metalingüística ("y llamó Dios a la expansión Cielos..."), referencial ("el hombre es como uno de nosotros...") y fática ("¿Dónde estás tú? .... He aquí..."). [32]

No es de sorprender, pues, que la matriz hebraica desarrollara su mediación estética a lo sacro por el registro léxico con mayor esmero que en los demás. Su producción textual es prácticamente interminable: se inicia con el Pentateuco o los cinco libros de Moisés denominados

Torá o enseñanza (Génesis, Éxodo, Levítico, Números, Deuteronomio), a los que se añaden los textos de los profetas, Salmos, Cantares, Crónicas, Reyes, proverbios etc. El trabajo hermenéutico de la Torá se desarrolla después en la *Mishná* (de "repetir" o estudiar") durante varias generaciones de discusión rabínica ilustrada por las enseñanzas de los rabinos Shamai y Hillel (este último maestro de Jesús) y por su discípulo Yojanán ben Sakai y Rabi Akiba. La *Mishná*, que cubre un período de 600 años (compilada por Yehuda Hanasí c. 220), está constituida por el *Midrash* como método hermenéutico, la *Halajá* o leyes prácticas heredadas desde Moisés por tradición oral y la *Agadá* como prédica u homilía incluyendo anécdotas y leyendas. El método midráshico (de la raíz DRSH que quiere decir "buscar" o "exponer"), intenta trascender el sentido literal de los textos bíblicos y penetrar sentidos ocultos. La *Mishná* es proseguida a su vez en la *Guemará* ("estudio" o "tradición" en arameo y "terminación" en hebreo) y ambas constituyen el cuerpo del *Talmud* (de LMD "estudiar" o "enseñar") en sus versiones de Babilonia y Jerusalén donde se consolida un trabajo de análisis exegético de por lo menos 10 siglos. A este cuerpo se le han agregado otros como los *Tosefta* o añadidos, los *Perushim* o comentarios (del rabino Rashi, por ejemplo), los *Jidushim* o innovaciones (s. 12 y 13) y las *Sheeilot vTshuvot* o preguntas y respuestas. Como lo afirma atinadamente Sachar (1966, 88) si los hebreos antiguos crearon la Biblia desde sus vidas, sus descendientes crearan sus vidas desde la Biblia.

A partir de entonces, la hibridación por integrar la léxica escrita hebraica con el corpus intelectual de otras culturas en las habitaron ha sido constante. La filosofía helénica, particularmente Platón, inspiró al judío Filo de Alejandría o Filo Judeus, contemporáneo a Jesús, a escribir *De Vita Mosis* y *Legum Allegoriarum* para conceptualizar al Dios hebraico en términos del *logos* griego. Filo inicia el esfuerzo teórico de combinar la razón con la fe en la época de Jesús que será continuado en el siglo 9 por la figura de Saadia ben Yosef quien consideró que la razón y la revelación son complementarias e intentó elaborar los conceptos de la matriz hebraica en un sistema filosófico. [33]

En este proceso de hibridación destaca el poeta y filósofo Salomón ben Yehudah Ibn Gabirol conocido como Avicebron (1021 c. 1050) llamado el "Platón judío". Hay que nombrar a Yehuda Halevi (c. 1075–1141) quien en el texto *Los Cuzari* defiende los principios de judaísmo respecto al aristotelismo, islamismo y cristianismo.[34] Maimónides o el *Rambam* (iniciales de Rabi Moisés ben Maimon, 1135–1204), elabora los 14 volúmenes de la *Mishné Torá* o "Segunda

Ley" para codificar la ley talmúdica y las diferencias entre las tres matrices monoteístas. En su libro *Guía de Perplejos* procura integrar la filosofía aristotélica desde la teología y la filosofía hebraica con el espíritu que hereda de Saadia. Yehuda León Abravanel escribe *Dialoghi d'Amore* "Diálogos de amor" en pleno Renacimiento y el médico y filósofo Isaac ben Solomon Israeli, además de Dunash ben Tamim y Abraham ben Meir Ibn Ezra se esfuerzan por integrar la tradición judaica con el neoplatonismo. Cabe añadir la interpretación de leyes posterior a la Edad Media (s. 15 y 16) de Yosef ben Efraim Caro y su libro *Shulján Aruj*. La léxica hebraica se expandirá más tarde en la hermenéutica cabalística compilada por Moisés de León en el *Zohar* o "Resplandor" y en el *Pardés Rimonim* o "Jardín de las Granadas", por Moisés Cordovero (dos y medio siglos después). La corriente mística de los cabalistas muestra que en esta matriz la ardiente emoción religiosa surge de la letra por métodos de juego hermenéutico como la *gematriá*, el *notarikón* y la *tmurá.* La lúdica atraviesa a lo largo y ancho todas estas prácticas principalmente por el *peripato* intelectual a través de la exegética. (sobre *peripato*, véase Tomo I, cap. 19)

El pensamiento hebraico hibridizado y secularizado permanece en relativa latencia a partir del siglo XIII por las persecuciones, masacres y expulsiones y no emerge sino cuatro siglos después con Baruj Spinoza (quien, a pesar de haber sido excomulgado de esta matriz por una interpretación panteísta de su doctrina, jamás reniega de la inspiración racional y ética judía), y con Moses Mendelsohn quien influyó directamente en la filosofía estética Kant. Tanto Spinoza como Mendelsohn fueron herederos a su vez de Maimónides, al grado de que este último atribuía humorísticamente su joroba al peso de la filosofía maimonídica que llevaba a cuestas. La Ilustración (*Haskalá*) y la emancipación social de los judíos en Europa secularizan un poco más su herencia matricial que se mantiene como telón de fondo. En el siglo XX, varios filósofos han abrevado directa o indirectamente de la matriz hebraica en el mismo afán de hibridación iniciado desde Filo Judeus, como Franz Rosenzweig en la *Estrella de la Redención* con el cristianismo, Martin Buber con relación al existencialismo, Walter Benjamin, Theodor Adorno, y Herbert Marcuse con el marxismo, Emmanuel Levinas respecto a la fenomenología y Hannah Arendt con la filosofía política, además de Henri Bergson, Edmund Husserl, Sigmund Freud y Ludwig Wittgenstein entre otros.

Esta es la herencia que sabios, rabinos y filósofos han aportado a la léxica de esta matriz cuyo examen y discusión hermeneútica, el escrutinio crítico, lúdico y creativo se han impuesto

como práctica cotidiana al varón judío por tradición. No se le exige la fe, la peregrinación, el ascetismo, el amor o el sacrificio sino la continua actividad intelectual para la conservación de su patrimonio en la léxica. El prendamiento estético y místico en esta matriz se logra primordialmente por la palabra. [35]Por algo se dice que ante una pregunta el judío responde siempre con otra pregunta. Aun los anti–intelectualistas que enfatizan la experiencia emotiva como medio para acercarse a Dios, como los grupos jasídicos seguidores del rabino Baal Shem Tov, dependen del registro léxico pues conciben a la plegaria como el puente por el cual rinden tributo a Dios.

El dialogismo occidental está tejido de este doble hilo: por una parte las respuestas de Abraham, Sara, Job y Moisés a su Dios debatidas minuciosamente por la tradición rabínica, y por la otra la mayeútica socrática. El predominio de la léxica sobre otros registros en la matriz hebraica se expresa alegóricamente en la elección entre los dos árboles prohibidos del paraíso: el árbol de la vida y el del saber sobre el bien y el mal. Podríamos interpretar que el primer árbol se refiere al cuerpo pues implica la inmortalidad y el segundo a la mente cuyo efecto fue “y *conocieron* que estaban desnudos”, “*Conoció* Adán a su mujer Eva”, “Y dijo Jehová Dios: He aquí el hombre es como uno de nosotros, *sabiendo* el bien y el mal; ahora, pues, que no alargue su mano, y tome también del árbol de la vida, y coma, y viva para siempre”. Eva y su dócil marido aparentemente eligieron al saber sobre la inmortalidad (aunque la interpretación común la entiende al revés, como pecado del cuerpo). Aquí se encuentra una las varias paradojas de esta matriz que concibe un Dios que exige el saber y al mismo tiempo lo castiga. La Torá es una fuente interminable de preguntas para el devoto judío y acicate lúdico para la reflexión y el prendamiento estético. Pero también deviene en prendimiento cuando este quehacer intelectual se cancela y sustituye por la sumisión mental de la repetición mecánica.

Acústica hebraica

Liras de 10 cuerdas, arpas de 12, címbalos de bronce, trompetas de plata, flautas de doble caña y el *shofar* o cuerno de carnero eran los instrumentos que se tocaban en el Templo de Jerusalén. De aquellos instrumentos se conserva el sonido del cuerno de carnero para anunciar el inicio del año nuevo y el fin del los “Días Terribles” (*yamim hanoraím*) de reflexión y al tomarse la decisión divina sobre al año que se inicia, y que culmina en el *Yom Kipur*, día de la expiación, el más sagrado en esta matriz.

La relevancia del registro acústico en esta matriz se remonta no sólo a los tiempos del primer y segundo Templo de Jerusalén y a la expresión musical del rito sagrado, sino como recurso mnemotécnico en el canto y las plegarias y en la expresión emotiva de devoción entre los jasídicos, además del sentido rítmico que subyace a la narrativa bíblica y su efecto de fascinación. La música acompaña todas las ocasiones festivas en el templo y en el hogar. El cantor en el servicio de la sinagoga es tan importante como el rabino al entonar la música sacra del ritual. Destaca en este rubro la música del Klezmer típica de las bodas ashkenazitas y la especial capacidad del clarinete como analogía acústica a la emoción individual de profunda tristeza o euforia. [36]

Para la religión hebraica la importancia del sonido es enorme si consideramos que su foco de prendamiento es a un Dios invisible pero audible, un Dios que se comunica por medio de la voz y de la letra, nunca por la imagen o la aparición. El Dios hebreo habla directamente a su pueblo quien está obligado a escuchar: ¡*Shmá Israel*! (¡Escucha Israel!) Precisamente por el oído, el pueblo de Israel aprendió a creer en un Dios a quien le responde *Naasé v'nishmá*, (haremos y escucharemos). Escuchar es acatar.

De todas las manifestaciones en este registro, la principal se refiere a la interdicción de pronunciar al nombre de Dios en voz alta como interpretación del tercer Mandamiento "No pronunciarás el nombre de tu Dios en vano". De ahí derivan los distintos términos para nombrar a Dios en distintas ocasiones y cuyo nombre verdadero, abreviado en el Tetragramatón, sólo podía ser pronunciado por los *cohanim* o sacerdotes en el Templo de Jerusalén durante ciertas plegarias y en un momento especial. Esta prohibición de llevar el nombre de Dios al registro acústico distingue radicalmente a esta matriz de la cristiana y la islámica.

Somática hebraica

La práctica somática cardinal en esta matriz es el acto de circuncisión del varón a los ocho días de nacido, costumbre que se inscribe en la carne misma del sujeto como índice del pacto del pueblo de Israel con su Dios. En la circuncisión se manifiesta en toda su elocuencia el eje de lo simbólico, pues es el cuerpo el que expresa la alianza, y es el tiempo desde la circuncisión de Isaac a todas y cada una de las generaciones que le siguen, el que le otorga su enorme peso. [37]

Además de encarnar, literalmente, el pacto, el cuerpo humano para esta matriz tiene un carácter primordialmente reproductivo. Con el cuerpo el judío le rinde tributo a Dios a través del

acto sexual espiritualizado y descrito metafóricamente en algunas partes de la Cábala, expresado poéticamente en el *Cantar de los cantares* de Salomón, y realizado ritualmente en el *shabat*.

Es en este registro donde la ética monoteísta se cristaliza por el ejercicio de leyes rigurosas en la vida cotidiana y la prescripción detallada de prácticas y disciplinas sobre el cuerpo establecidas por la *Halajá*. Tal cuidado por el cuerpo se expresa con elocuencia en la plegaria que reza: "Bendito seas, Adonai, nuestro Dios, rey del universo, que formó al hombre con sabiduría y creó dentro de él muchas aberturas y muchas cavidades. Es obvio y sabido ante Su trono de gloria que si solamente se rompiera una de ellas o sólo una de ellas se bloqueara, sería imposible sobrevivir y estar parado ante Tí. Bendito seas Adonai, que cura toda la carne y actúa maravillosamente."

El movimiento reiterativo del cuerpo (*daven*) , característico de los judíos ortodoxos, expresa el anhelo de lograr mayor concentración o intención (*kavaná*) al incluirlo en el movimiento rítmico de la mente. El cuerpo debe estructurarse en rituales cotidianos para mantener al individuo integrado a sí mismo y su comunidad por dispositivos rituales como el ayuno de *Yom Kipur*, el lavado ritual de los antiguos sacerdotes del gran Templo, la ingestión de alimentos rituales según la festividad, la prohibición de ingerir cerdo, seres marinos sin escamas, sangre o animales sacrificados con sufrimiento (según las leyes de la *Shehitá*). Se añade a este registro la prohibición de tocar cadáveres (categorizados como inmundos) excepto por personas determinadas y en obediencia al código, de realizar trabajo, viajar o prender fuego durante el *shabat,* de efectuar relaciones sexuales con la mujer menstruante. Junto a las prohibiciones hay obligaciones en torno al cuerpo como: el baño ritual de la *mikva* a la mujer después del período menstrual, la realización del acto sexual en sábado si la mujer está en período fértil, mantener la separación obligatoria de alimentos lácteos de los cárneos, separar a hombres y mujeres en las sinagogas ortodoxas y conservadoras, enterrar a los muertos envueltos sólo en una sábana en ataúdes sin clavos, cubrirse la cabeza a los varones y a las mujeres después del matrimonio, el corte de pelo establecido en los varones a partir de cierta edad, el acto de prender las velas de *shabat* en un instante preciso antes de la puesta del sol, sentarse en el suelo como índice de luto y varias más. [38]

Cabe señalar que, al ser una religión tribual, la hebraica no es una matriz de corte racial sino étnico (como la gitana, la drusa, los mapuches chilenos o los kurdos), ya que está constituida en un traslape de la matriz familiar y la religiosa por diversos componentes raciales: africanos

(como los judíos etiopes), europeos (askenazitas), y meso–asiáticos (árabes y sefaraditas). Hay también judíos en el extremo oriente, como las comunidades judías que existen en China desde el siglo 8, en la actualidad reconocidas oficialmente como un grupo étnico chino.[39]

Mientras el cuerpo humano está estrictamente reglamentado en la matriz religiosa hebraica, el cuerpo de Dios está ausente en su trascendencia absoluta excepto por su aspecto simbólico femenino en la *Shejiná*, relativamente inmanente pero incorpórea que acompaña al pueblo hasta la restauración de la armonía según la tradición cabalística. A pesar de que judíos y helénicos han compartido el placer del conocimiento, cada cual lo ejerce en mundos distintos: como lo señala Sachar (1966, 100) mientras los hebreos creían en la belleza de lo sagrado, los griegos creían en lo sagrado de la belleza.

Escópica hebraica

La matriz religiosa hebraica se caracteriza por negarse obstinadamente a desplegar la estética en el registro escópico en obediencia al Segundo Mandamiento que establece "No te harás imagen...". Entre las escasas manifestaciones escópicas, que no icónicas, de esta matriz están el uso de un manto especial (*talit*) y las filacterias (*tfilim*) en los varones para la plegaria. La escópica se ejerce a través de lo que se ha venido en llamar precisamente así, "judaica", y que consiste en artefactos rituales de metal muy ornamentados como candelabros de *Shabat*, la *Menorá* y la *Janukiá* o candelabros de 7 y 9 velas, los indicadores para la lectura de la Torá en las sinagogas, la *Mezuzá* o santificadores en el umbral de las puertas, las lámparas, utensilios, copas de vino, platones para el ritual de la Pascua y otras festividades.

El pueblo judío vive sin imagen y con una producción visual bastante exigua. De ahí que el peso simbólico en la escópica se concentre con toda su intensidad no en la imagen sino en el espacio mismo. La manifestación escópica fundamental y el punto nodal de mayor concentración simbólica de esta matriz es el monte Moriá, hoy conocido como Sión o el monte del Templo en Jerusalén. Su carga simbólica data desde hace quizás 3500 años por haber sido ahí donde Abraham estuvo a punto de sacrificar a su hijo Isaac según el Génesis 22. Por ello el rey David compra ese mismo predio de Arauna, el último líder de los jebuseos cerca del año 1200 (a.e.c.) para erigir ahí el gran Templo y depositar las Tablas de la Ley. Cuatro años después de su muerte, su hijo Salomón mandó construir en ese lugar el Templo que se concluiría en 959 a.e.c. El Templo fue saqueado y destruido cuatro siglos después por las tropas de Nabucodonosor II, y

reconstruido bajo la protección del rey persa Ciro el Grande. Antioco Epifanes lo desecró con cerdos e ídolos paganos pero fue reconquistado por los sacerdotes jasmoneos y remodelado por Herodes quien construyó enormes muros de soporte a la cimentación. Este último Templo fue destruido en el año 70 e.c. por el emperador romano Tito tras la insurrección judía. Así se arrasó con el hito escópico por excelencia de la matriz religiosa hebraica quedando sólo uno de los muros herodianos, el de la parte occidental, hoy conocido como el Muro de las Lamentaciones.

Jerusalén es arquetípica para comprender ese fenómeno de prendamiento por asociación simbólica entendida como densificación del espacio por la carga afectiva, temporal y material de un lugar determinado. Resulta más comprensible si lo asociamos a la curvatura ejercida por la materia en el espacio–tiempo de la física relativista que precipita centrípetamente todos los cuerpos a su alrededor. Sin esta superposición de actos particularmente significativos en un mismo sitio no puede entenderse la trascendencia de Sión (nombre de este monte donde se construyó el Templo) para la matriz hebraica en tanto espacio de implosión simbólica. (cf. Mandoki 1998)

Uno puede entender en parte qué es, además del hábito, lo que atrae a los judíos a su matriz religiosa. Este rico tejido narrativo, la alegría lúdica de la hermenéutica bíblica, la repetición cíclica de los festividades con que las actuales comunidades se vinculan con sus antepasados y descendientes, el carisma de figuras como el rey David, el rey Salomón, Dévora, Sara, Ruth y Raquel, el profundo dramatismo de su narrativa como el asesinato de Caín, el engaño de Rebeca a su agonizante marido, la perseverancia de Jacobo de trabajar por 14 años por casarse con su amada Raquel, el épico éxodo de Egipto, las numerosas historias de amor y guerra, de lealtad y traición, de valentía y crueldad. Toda ellas han sido fuentes intensas de prendamiento estético por el alimento emocional e intelectual que proporcionan. La música tradicional cantada durante festividades y rituales, el sentido de que hay una dimensión sagrada en los actos corpóreos más concretos (copulación, nacimiento, menstruación, defecación, alimentación), y un lugar sagrado (Sión) donde existe una huella o signo indicial de Dios al trocar a Isaac por un carnero y mucho después, en el Arca de la Alianza con las tablas de la Ley, todo converge en la reproducción de una forma de sensibilidad e identidad colectiva que ha logrado mantenerse por más de 3 milenios.

Estética cristiana

Mientras la matriz hebraica no logra desprenderse de la matriz familiar al permanecer con una identidad étnica tribual, la matriz cristiana (del greigo *Χριστός* , El Ungido) se constituye a partir de un concepto totalmente nuevo: la universalidad. Lo que une a la humanidad entera es la muerte del Redentor para expiar el Pecado Original de todo el género humano. La imagen conmovedora de este sacrificio es un objeto de intenso prendamiento estético en esta matriz.

Las condiciones de posibilidad de toda matriz son siempre otra matriz, como las condiciones de posibilidad de todo ser vivo son siempre otro ser vivo de la misma especie. El proceso de generación matricial es claramente orgánico. Si la matriz hebraica germina simbólicamente de la matriz familiar abrahámica y su tradición oral (en contacto con otras culturas locales), la cristiana brota de la hebraica. De ahí que, a pesar de su diversidad, la matriz religiosa cristiana esté constituida por creyentes en la palabra y enseñanzas del judío nazareno Jesus hijo de José (Yehoshua ben Yosef) descendiente de la tribu de Levi, considerado el Hijo de Dios, Mesías o Cristo. Ni Jesús ni los Apóstoles renegaron jamás de su religión judía ni se propusieron inventar una religión nueva –en contraste a la aspiración, siete siglos después, de Mahoma– sino que practicaron la crítica y hermenéutica propias de su matriz religiosa. Fue otro judío, Saúl de Tarso o San Pablo, quien, tras la visión mística de Jesús en el camino a Damasco, lo reconoce como Mesías y propaga su palabra (hasta ser ejecutado en Roma en el 62 e.c). El cristianismo se establece después como religión oficial del Imperio Romano a partir de la conversión de Constantino ramificándose posteriormente en diversas tendencias: la iglesia ortodoxa griega o bizantina y la iglesia latina que a su vez se dividiría en el siglo XVI por el cisma protestante.[40]

Léxica cristiana

La palabra en la tradición cristiana se manifiesta a través de la homilía, los sermones, los Evangelios, el catecismo, las plegarias y el perdón al devoto, en la penitencia a través del rezo, en los textos teológicos y en la Escolástica. La variedad de actos de habla propios, aunque no exclusivos, de esta matriz se despliega en la excomunión, la blasfemia, la execración, la absolución, el juramento, la imprecación, la abominación, la abjuración, la confesión etc., todos

sintagmas léxicos que no tienen sentido fuera de la matriz religiosa que les otorga su peso, valor y fuerza performativa.

Así como la matriz hebraica proscribió la imagen en el registro escópico, fue el registro léxico el que tuvo que soportar el peso de la interdicción en el catolicismo. La prohibición al lego de acercarse a los textos sagrados, la condena por la Inquisición basada exclusivamente en un enunciado en la léxica considerado como herejía, la continua vigilancia sobre la palabra dicha y escrita como en Giordano Bruno o Galileo, la tortura para lograr la confesión y la retractación de la palabra, el ritual de la confesión y la oración de penitencia muestran una relación a la léxica sumamente compleja en la matriz católica.

Esta concepción del riesgo en la léxica cristiana se ilustra en el destino de dos pensadores del siglo V: Cirilo –quien provocó el incendio de la biblioteca de Alejandría, incitó masacres contra los judíos y el linchamiento salvaje de la inteligente Hipatia destruyendo su obra en matemáticas y filosofía neoplatónica– y Nestorious –hombre pacífico que simplemente argumentaba la dualidad divina y humana en la figura de Cristo–. Cirilo fue canonizado mientras que Nestorious fue condenado como hereje. Todo por el peso de la palabra que se condena o se exime con mayor severidad que los actos criminales.

Apegada al Evangelio de San Juan que concibe a Cristo como un *logos* estoico–platónico – "En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios" – la Iglesia católica asume con aprensión el enorme peso performativo de la léxica, pues si la palabra dio origen al mundo, también podría destruirlo. De ahí la instauración de los Concilios Ecuménicos como aparatos disciplinarios en el sentido foucaultiano para vigilar, castigar y proteger a la palabra del poder destructivo de la herejía. Este celo de vigilancia sobre la palabra no se reduce a la enunciación, como por ejemplo la del hereje, sino también a la interpretación, por lo que el acceso a los textos sagrados se mantuviera estrictamente restringido. En su novela *El nombre de la rosa* Umberto Eco nos ilustra bellamente este celo con relación a la palabra sagrada durante la Edad Media y el Renacimiento reservada por jerarquías y sólo a la clase eclesiástica y monacal.

Esta matriz construye su discurso desde la herencia hebraica que Jesús aprende de la escuela de Hillel e inculca a sus discípulos. Por ello se incluye al cuerpo entero de la Torá denomiando en este contexto "Viejo Testamento" al que agrega los relatos de los Apóstoles como "Nuevo Testamento" inspirados en parte por el "Libro de Enoj" (ca. 64 a.e.c.) en su visión del Mesías, el infierno y la demonología, así como "Los testamentos de los doce patriarcas*"* (escrito

por un fariseo c. 109–107 a.e.c.). Después de los relatos de los Apóstoles, las Epístolas de San Pablo inician la larga cadena de léxica cristiana.

Los tres doctores de la Iglesia occidental fueron San Ambrosio, San Jerónimo y San Agustín. El primero determinó la concepción eclesiástica de la Iglesia y el Estado; el segundo elaboró la Biblia Latina para la Iglesia occidental e impulsó el monasticismo, y el tercero inspiró buena parte de la teología hasta la Reforma en las doctrinas de Lutero y Calvino. (Russell 1964, 318 –335) En el siglo VI destaca el platónico Boecio quien esperaba ser ejecutado por pagano mientras escribe *Consolaciones de la Filosofía*. En el siglo VII Juan Scotus de Erigena, (en la *División de la Naturaleza*) traduce a Dionisio el Pseudo–Areopagita, también considerado hereje por situar la razón sobre la fe. Desde el siglo VIII al XI prevalece la matriz islámica hasta la escolástica cuando emergen figuras como San Anselmo, Roscellinus, Abelardo, San Buenaventura y la monumental figura de Santo Tomás de Aquino influido no sólo por Aristóteles sino por Averroes, Avicena y Maimónides. [41] Los tres filósofos franciscanos más importantes de esta época fueron Roger Bacon, Juan Duns Scotus y Guillermo de Ockham. Con la Reforma y la Contrarreforma en el siglo XVI las figuras protagónicas de la léxica cristiana fueron Lutero, Calvino y Loyola hasta el racionalismo, cuando se inicia un proceso de secularización progresiva. Permanece la huella de esta matriz en las preocupaciones filosóficas respecto a la verdad y la existencia de Dios, (Descartes, Kant), el concepto de "espíritu absoluto" de Hegel, la crítica a la matriz cristiana de Nietzsche, además del existencialismo cristiano de Teilhard de Chardin y Gabriel Marcel.

Acústica cristiana

La campana es la acústica por excelencia de la matriz cristiana, pues regula ritos y actividades al marcar el ritmo de la vida cotidiana en conventos y monasterios. Uno reconoce estar en un pueblo o ciudad católica por el tañido de las campanas llamando a la misa y apuntando tiempos y eventos en las comunidades.

La acústica de la matriz cristiana nos ha legado una poética coral e instrumental de imponente belleza. La polifonía del *organum* medieval y los cantos de las monjas en los conventos e iglesias ilustran una parte fundamental de la acústica cristiana. De origen hebreo, los himnos cristianos se inician con los gnósticos como en las *Odas de Salomón*, seguidas en la época bizantina por *roparias* como respuestas intercaladas entre los salmos, *kontakias* y *cánones*

en la obra de compositores y poetas como Aurelius Prudentius, Paulus Diaconus, Hrabanus Maurus y por Adrian Willaert, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Roland de Lassus y otros varios. El *Kirie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnusen*, las antífonas de los cantos gregorianos, la música sacra renacentista desde Josquin de Prez a la monumental obra de Juan Sebastián Bach y sus hijos inspirada en motivos religiosos, la magnificente obra de Mozart (como la *Misa de Coronación*, el *Laudate Dominum "Vesparae de Dominica"* y *Exsultate, jubilate* en fa mayor) y de tantos otros compositores inspirados por esta matriz muestran con elocuencia la prolífica acústica cristiana.

En su oposición a la imaginería católica, la Reforma Protestante sustituyó el registro escópico con el acústico a través de los himnos cantados por toda la comunidad. Los himnos luteranos *Achtliederbuch* y *Enchiridion* y la compilación de *Hymns Ancient and Modern* de los anglicanos, así como *English Hymnal* de Dearmer y William ilustran la acústica protestante. Con la conversión al protestantismo, los americanos de origen africano en Estados Unidos desarrollan una modalidad del ritual que incluye géneros musicales como los espirituales negros derivados de los himnos protestantes *(Roll, Jordan, Roll; Go Down, Moses; Steal Away to Jesus*). Imposible no mencionar al *Gospel* de la Iglesia Bautista, altamente rítmico, que hace "que la iglesia se columpie con la música". En estas modalidades, la comunidad entera canta en un diálogo musical de gran emotividad y fuerza para el prendamiento comunitario.

La música cristiana posee una cualidad curativa extraordinaria generando una sensación de serenidad, orden y armonía con sólo cruzar el umbral del templo o iglesia. El sonido casi liminal del órgano parece proyectarnos a lo divino por su tesitura sobrecogedora creando evocaciones de lo sagrado por estrategias eminentemente estéticas.

Somática cristiana

Resulta paradójico que, para facilitar la propagación del cristianismo, Saúl de Tarso o San Pablo, originalmente discípulo de los fariseos, renunciara precisamente a dos aspectos fundamentales de la matriz hebraica en el registro somático (la circuncisión y las leyes rituales respecto a la comida), mientras que, por otro lado, asumiera la visión de la secta de los esenios (siglo 1 a.e.c.– siglo 1 e.c.) respecto al celibato como condición ideal para "espíritus fuertes". En otras palabras, el cristianismo parece más laxo respecto al cuerpo al liberar al devoto de la

rigurosa somática cotidiana hebraica, pero esa laxitud revela una severidad mucho mayor al marcar al cuerpo como origen del pecado.

Si a la clase monacal y eclesiástica se le permitía el acceso directo al peligroso registro léxico católico como privilegio que excluía al pueblo, lo debía pagar con creces en el registro somático. Esta economía simbólica del cuerpo basada en el Pecado Original divide, por así decirlo, a la población en dos clases, una especie de división social de lo somático: por un lado la productiva en la esfera material y corporal incluyendo la generación de bienes y la reproducción de la especie, y por el otro la productiva en lo espiritual incluyendo la producción de indulgencias, bendiciones y admoniciones. El mismo celo católico con relación al registro léxico respecto al seglar se revierte hacia el clero con relación al registro somático donde el temor a la palabra en la tradición católica es sobrepasado desmesuradamente por el temor al cuerpo.

La severidad con que la matriz religiosa católica concibe al cuerpo se expresa en su sometimiento a penitencias como el ayuno y la flagelación reiterados, así como en el fenómeno llamado *stigmata*, donde el fiel presenta índices de la Pasión física de Jesús sobre su cuerpo. Hay que mencionar las minuciosas torturas sobre el cuerpo inventadas por la "Santa" Inquisición. El extremo de este temor al cuerpo lo manifiesta el filósofo cristiano de raíces estoicas y neoplatónicas Origen de Alejandría (c.185–c.254), quien se hace castrar por la lectura literal de Mateo XIX, 12, "... y hay eunucos que a sí mismos se hicieron eunucos por causa del reino de los cielos" para escapar las tentaciones de la carne, trágica razón por la cual fue rechazado del sacerdocio. Aquí vemos el vulnerable equilibrio entre prendamiento y prendimiento en esta matriz.

La economía simbólica de la fe católica manifiesta dos movimientos contrapuestos: por una parte la *im–presión* en que el registro somático presiona hacia el interior por la flagelación y torturas del cuerpo para lograr la experiencia viva de la fe y la expiación de la culpa. Su exacto inverso es la *ex—presión* de la fe ya existente, incluso ardiente, en la dramática que presiona por la somática hacia el exterior al lacerar el cuerpo para hacer manifiesta la presentación del devoto ante los ojos de la divinidad. El *stigmata* es la muestra más elocuente del proceso de *ex—presión* como presentación en el registro somático de la dramática de la fe. En países de mayoría católica son sobrecogedoras las expresiones de fe a través del cuerpo herido de los fieles, como en México la costumbre de portar pencas de nopal sobre el pecho desnuda o la espalda (descrito por Juan Rulfo en su cuento "Talpa"), el peregrinar hincados, con las rodillas ensangrentadas hasta la

Villa de Guadalupe cada 12 de diciembre, las penitencias con muchas privaciones y sacrificios, los mortificados de Semana Santa que cargan varas espinosas sobre sus hombros desnudos y los que representan el papel de Jesús coronados de ortigas. En estos casos, la somática es el registro donde se *ex–presa* el enorme peso simbólico de su dramática de fervor.

Para la fe católica, el diablo habita no sólo en el registro léxico con las imprecaciones y abominaciones sino particularmente en el registro somático con las tentaciones. La exigencia de fe en el dogma de la Virginidad de María y en la Inmaculada Concepción muestra la complejidad de la relación católica con el registro somático. El sacrificio del Cristo se inició en el cuerpo al encarnarse, el Verbo hecho carne, y culminó en el cuerpo crucificado. Para los inquisidores, el cuerpo fue el objeto de la tortura y de la hoguera, pues había que sufrir en la carne los pecados del espíritu. Las procesiones y peregrinaciones, el encierro y la separación de la familia, los votos de pobreza, obediencia, castidad y sacrificio inciden directamente sobre el cuerpo. El devoto católico expresa humildad con su cuerpo en la genuflexión y se protege del mal con la persignación.

El aroma del incienso, la cera y las flores marcan en la somática del fiel católico una frontera clarísima entre el espacio sagrado y el profano. El clero realiza una coreografía tan escrupulosamente elaborada en cada acto ritual que el sujeto no puede menos que confirmar que la perfección existe con sólo asistir a misa. Esos movimientos regulados hasta el menor detalle no parecen haber sido diseñados por seres de carne y hueso, y no cabe duda que la preparación de los ministros de la Iglesia se realiza por la estética con que se debe ejecutarse cada acto litúrgico. Cualquier torpeza como derribar el cáliz, tropezarse o moverse de forma apresurada rompería instantáneamente el encantamiento de la misa.

Escópica cristiana

Ninguna matriz monoteísta ha desarrollado con tal vehemencia a lo largo de dos milenios y por todo el planeta las estrategias estéticas en el registro escópico como la religión católica. Comparada con el islamismo y el judaísmo, cuyos principios anti–icónicos han limitado su desarrollo de figuración visual, el catolicismo seduce predominantemente por su imaginería. La evangelización impuso el catolicismo por la fuerza y por la fascinación escópica acogiendo a sus fieles hacia literalmente una visión del mundo diferente, apartada de su vida cotidiana.

El más humilde de los fieles puede entrar sin riesgo de desalojo a la más lujosa de las catedrales para enunciar una plegaria y prendarse a su arquitectura magnificente, a la fastuosidad de su decoración, su frescura e iluminación ambiental, su grandiosa escala, la plétora de sus imágenes. Lo acompañan figuras benévolas que al mirarlo le otorgan existencia ante la deidad y esperanza ante el porvenir. Está rodeado de vitrales casi mágicos, imponentes esculturas, pinturas conmovedoras, muebles exquisitamente labrados, retablos y altares dorados, bordados finísimos, relieves delicados, mosaicos multicolores, capiteles decorados, manuscritos iluminados, esmaltes brillantes, mármoles tallados, cirios engalanados, relicarios de oro y plata, tapices, maderas finas repujadas etc. Aquí se integra con toda elocuencia la belleza de lo sacro de la herencia hebrea con la sacralidad de lo bello de la herencia helénica.

El lujoso vestuario de seda bordada para el ritual de la misa, la diferenciación escópica que marca jerarquías entre párrocos, obispos, arzobispos, cardenales y papas, y que distingue entre franciscanos, dominicos, agustinos y las otras órdenes, son instancias de la escópica católica.[42] Puede decirse que la historia de la arquitectura de occidente en nuestra era es la historia del registro escópico cristiano desde por lo menos la Catedral de Santa Sofía en el Imperio Bizantino, siguiendo con ejemplares monumentales en la escópica romanesca, gótica, renacentista, barroca, rococó, churrigueresca y neoclásica hasta el abstraccionismo de la iglesia de Notre Dame du Haut de Le Corbusier y la de San Francisco en Pampulha de Oscar Niemeyer, además del estilo único de Gaudí en la Sagrada Familia, entre centenas de miles de iglesias.

Además de su iconografía, la matriz católica se expresa a través de espacios simbólicos como el Santo Sepulcro en Jerusalén, la iglesia de la Natividad en Belén, la Basílica y la plaza de San Pedro en el Vaticano como sede del poder papal, y también en lugares de peregrinación como la catedral romanesca de Santiago de Compostela y la gruta de Lourdes en Francia. Las reliquias o restos de santos en sitios de culto católico, como los restos de Santiago en la catedral de Compostela, constituyen otra manifestación particular de la somática/escópica católica donde el símbolo material, somático, de algún fragmento del cadáver de un santo, carga de sentido al locus escópico en que se erige el templo. (Clarke 1992) El prendamiento religioso del devoto católico pasa por el registro escópico como el principal acicate de la contemplación estética y mística. Aun el exorcismo se ejerce principalmente por la escópica de la cruz, además de la léxica de la incantación y la somática de la persignación.

Estética islámica

Entre las tres religiones monoteístas de occidente, la matriz islámica (de la raiz *al-islám* sumisión) es la más reciente (menos de 1400 años desde la Hégira en 622 e.c.) y de más rápida expansión, pues se consolidó en menos de un siglo y en menos de tres ya ocupaba por la conquista militar buena parte del llamado "mundo civilizado" de la época. Esta matriz ha controlado durante 1300 años (casi desde su inicio) amplias zonas de Europa, Asia y África hasta el fin del imperio otomano a inicios del siglo XX, un siglo en que el islamismo vió el ocaso de su dominación política.

La matriz islámica se inicia a partir de las enseñanzas de Mahoma, un comerciante originario de la Meca, quien en el siglo VII de la era cristiana se hizo proclamar como el último y más grande de los profetas comparándose a Abraham, Moisés y Jesús. En Medina, ciudad fundada por los judíos en el exilio por la caída de Jerusalén en el año 70, Mahoma predicó a las tribus árabes paganas una concepción monoteísta derivada de la matriz hebraica y cristiana incorporando buena parte de sus creencias y leyendas.

Léxica islámica

Mahoma se propone elaborar un texto superior a la Biblia, pues la califica de ser una distorsión del sentido verdadero de la voz de Dios. Al ser analfabeta (según la tradición islámica) Mahoma dicta sus palabras enunciadas en un estado de trance místico a sus escribientes –su primo Ali Ibn Abi Taleb, y su yerno, Uthman Ibn Affan–.[43] Así se escribe el Corán, un texto monofónico de una sola voz –la suya como mensajero de Alá—que se diferencia de la autoría colectiva de los Evangelios y de la *Torá* y su consecuente polifonía, hibridación, heteroglosia e inscripción diacrónica. Como manifestación del discurso interior de Alá por *ex—presión*, el Corán está escrito en la lengua perfecta e inmutable de la *lugha* o árabe clásico que se opone a la *ammiya*, o lengua común, como lo sacro a lo cotidiano. La lengua misma se constituye en un nicho en el que el creyente se aloja para ponerse en contacto con la dimensión de lo sagrado.

La léxica islámica se extiende después a la *Sunna* o textos referidos a la implementación de la práctica de Mahoma, *Hadith* o dichos, decisiones, opiniones y actos de Mahoma (compiladas por Al–Bujarí en el *Sahih* y por Muslim en el siglo VIII), así como la *Shaaria* o la

ley sagrada del islamismo (la primera versión compilada por Malik Ibn Arias) y la jurisprudencia o *Fiqh*. Los métodos de la ley islámica se sistematizaron en el *Risala* de Al Shafi.

La principal manifestación e interés de la léxica islámica, según Gibb, reside en el derecho más que en la teología. La pregunta fundamental para la matriz islámica, según este autor, es "¿por qué se aceptan el Corán y el *Hadith* como fuentes de derecho?" y la segunda "¿cómo han de entenderse y aplicarse sus prescripciones?" (Gibb 1952, 82, 84). Por ello, la ciencia maestra de la léxica musulmana es la jurisprudencia "el agente de mayor alcance y eficacia en la formación del orden social y la vida de comunidad de los pueblos islámicos" (Gibb 1952, 16) sistematizada en el *Fiqh*. De ahí que en la léxica islámica se introdujeran diversas categorías de retórica como los *kiyas* o argumento por analogía, el *ijma* o argumento por consenso y el *ijtihad* o argumento independiente y libre interpretación además del *taqlid* o principio de autoridad. La filosofía, en cambio, siempre fue vista con recelo o usada como instrumento estrictamente apologético de la religión musulmana. La primera recopilación monumental de comentarios del Corán es el *Tafsir* de Abu Jafar Mahoma ibn Jarir al–Tabari (c.839–923), y su *Tarikh al–Rusul wa al–Mulak* (Historia de profetas y reyes). Tres siglos después Fakhr al–Din al–Razi escribe el *Mafatih al–Ghayb* (Las llaves del misterio) y el sufí Muhieddin Ibn el Arabi (*Joyas de la sabiduría de los profetas*). Ilustres filósofos desarrollaron una síntesis de la dialéctica griega con la matriz islámica como Al Kindi (m. 873), Al Faarabi (m. 950), Ibn Sina o Avicena (980–1037), Al Ashari, el sufí Al Ghazali, Ibn Bajja o Avempace (1118–1138) e Ibn Rushd o Averroes (1126–1198). En el siglo XVIII, Mahoma Abdel–Wahhab escribe *Kitab al–tawhid* (Libro de Unidad) origen del movimiento fundamentalista de los wahabis saudíes actuales.

La léxica coránica se enseña sistemáticamente a los niños en la *madrasa* o escuela musulmana, como la léxica de la Torá en la *yeshivá* hebraica. En ambos casos se insiste en la memorización fiel de los textos, en contraste con el catecismo de la matriz católica de un matiz narrativo y anecdótico más suave y amable en lo que toca a la infancia. Como la homilía cristiana que puede referirse a temas de la vida política y social actuales, la oratoria del *imán* en la mezquita propaga mensajes que inciden en la vida política, ideológica, familiar, legal y aún militar de la comunidad. Cabe señalar además que, a semejanza de la matriz católica, el peso de la palabra es temido y perseguido como maligno o destructivo, ya que la blasfemia contra cualquiera de los profetas es castigada con la muerte por la ley islámica.

El clásico islamista español Miguel Asín Palacios considera al Corán como una mezcla de escatología cristiana y angelología persa con los Evangelios y la Torá hebrea, por lo que le niega originalidad a la léxica de la matriz islámica. Gibb (1952, 66) por su parte afirma que "si por originalidad se entiende un sistema completamente nuevo de ideas sobre Dios y la humanidad, la relación entre ellos y el significado espiritual del universo, entonces la intuición de Mahoma no fue original en ningún aspecto". Le concede, sin embargo, originalidad como evolución lógica, más que filosófica, de la religión monoteísta. Bertrand Russell en su *Historia de la filosofía occidental* (1964, 427) afirma que, más que la creación de pensamiento, el mayor mérito de la filosofía musulmana medieval fue la transmisión y que tanto Averroes como Avicena fueron más bien comentadores.

Sea lo que fuere en cuanto al aporte de esta matriz a la civilización occidental, lo que sin duda atrae al musulmán a su religión no es qué tan original pueda ser tras ponderar un análisis comparativo con varias religiones. Es la estructura que tal matriz proporciona a la experiencia y la vida diaria lo que es tan apreciado por sus seguidores. Y esta estructura se construye estéticamente. Si los juicios de Asín Palacios, Gibb y Russell son o no resultado del eurocentrismo cristiano (nadie, insisto, puede ser perfectamente imparcial u objetivo respecto a una matriz religiosa, incluyendo obviamente este texto), el hecho es que cada matriz genera tipos particulares de identidades y, en el caso de la religiosa, incluso marca profundamente la sensiblidad . No nos compete decidir sobre la veracidad estos juicios, pero de ser cierta tal falta de originalidad, sería en todo caso atribuible al inmenso peso de la *ijma* o consenso convertida incluso en una teoría de la infalibilidad. Es sintomático que el *ijtihad* o interpretación libre declinaba en el siglo III desde la Hégira al grado de que "la gran mayoría de los doctores muslímicos sostenía que la puerta del *Ijtihad* se había cerrado para siempre". (Gibb 1952, 89–90) Como los Concilios y la Inquisición cristiana, el *ijma* vigilaba celosamente a la palabra y, por ende, al pensamiento.

Así como la léxica hebraica ofrece un laberinto de intertextualidades para ser explorarado intelectualmente y hallar quizás el secreto del universo, y la cristiana una narrativa de corte más emocional en torno a un enorme sacrificioy amor, la léxica musulmana persuade al devoto a estar del lado del Dios más poderoso por lo que será recompensado al ser superior a los judíos, cristianos y todos los demás despu. Esto dota a los creyentes de un sentido de autoestima semejante en cierta medida al cristiano que cree que su Dios lo ama, o al judío convencido de

tener una importante tarea a realizar y una herencia que preservar. Todos se creen elegidos por el Dios que ellos mismos eligieron.

El apego de los fieles a su texto sagrado ha dependido no sólo de su dimensión semiótica sino de la estética en la forma y contenido. La gran variedad de figuras retóricas utilizadas en el Corán como la aliteración, la metáfora, la hipérbole, además de la prosa rimada de las estrofas de las *azoras* explica el prendamiento devocional por este registro. Véase por ejemplo en el 74

21. Luego, ha mirado.
22. Luego, se ha puesto ceñudo y triste.
23. Luego, ha vuelto la espalda, lleno de altivez.

O "La Estrella" # 53

38. que nadie cargará con la carga ajena,
39. que el hombre sólo será sancionado con arreglo a su propio esfuerzo,
40. que se verá el resultado de su esfuerzo,
41. que será, luego, retribuido generosamente,
42. que el fin de todo es tu Señor,
43. que es Él Quien hace reír y hace llorar,
44. que es Él Quien da la muerte y da la vida,
45. que Él crea la pareja, varón y hembra,
46. de una gota cuando es eyaculada,
47. que a Él incumbe la otra creación,
48. que es Él Quien da riquezas y posesiones,
49. que es Él el Señor de Sirio,
50. que Él hizo perecer a los antiguos aditas

El islamismo incorporó el talento de los grandes poetas paganos pre–islámicos a la retórica de los imanes en las mezquitas para generar un poder de prendamiento estético adicional. Asimismo, el peso de la ley islámica tiene a su vez un impacto estético más vinculado al prendimiento al generar temor ante la contravención y sus castigos.

En el #44:

38. No hemos creado los cielos, la tierra y lo que entre ellos está por puro juego.
39. No los creamos sino con un fin, pero la mayoría no saben.
40. El día del Fallo se darán todos cita.
41. Día en que nadie podrá proteger nada a nadie, nadie será auxiliado,
42. salvo aquél de quien Alá se apiade. Él es el Poderoso, el Misericordioso.
43. El árbol de Zaqqum
44. es el alimento del pecador.
45. Es como metal fundido, hierve en las entrañas
46. como agua hirviente.
47. «¡Cogedle y llevadle en medio del fuego de la gehena!
48. ¡Castigadle, luego, derramando en su cabeza agua muy caliente!»
49. «¡Gusta! ¡Tú eres 'el poderoso', 'el generoso'!»
50. ¡Esto es aquello de que dudabais!
51. Los que teman a Alá estarán, en cambio, en lugar seguro,
52. entre jardines y fuentes,
53. vestidos de satén y de brocado, unos enfrente de otros.
54. Así será. Y les daremos por esposas a huríes de grandes ojos.
55. Pedirán allí en seguridad, toda clase de frutas.
56. No gustarán alli otra muerte que la primera y Él les preservará del castigo del fuego de la gehena,
57. como favor de tu Señor. ¡Ése es el éxito grandioso!....[44]

Una tópica léxica narrada prolíficamente en esta matriz es la escatología del Paraíso, al grado que su descripción más elocuente, la de Dante Allighieri, se hereda de la escatología muslímica según lo argumenta Miguel Asín Palacios (1943).[45] Sus efectos en la estetización de la muerte y la rica imaginería de la descripción del paraíso musulmán son tan impactantes y persuasivos que explican en parte la vehemente fe entre los islamistas militantes de que serán premiados con los placeres del más allá.

Acústica islámica

Se debate en el islamismo respecto a si Mahoma consideró su misión prohibir la música como" arte del demonio" y destruir todos los instrumentos musicales o no. [46] Sin embargo, no

por esa proscripción de instrumentos musicales por la *Shaaria* se quedó muda la matriz islámica.[47] En cualquier ciudad musulmana la acústica jamás puede pasar desapercibida, pues la salmodia del almuecín desde los minaretes cinco veces al día irradia con su sonido de manera sobrecogedora los alrededores. Los cantos de los niños aprendiendo las plegarias que emanan de la *madrasa* en las ciudades y pueblos musulmanes y el cantor que oficia el ritual del rezo con su melodía vocal son otros aspectos característicos de este registro.

Entre los géneros musicales de esta matriz están el *Amdá* o panegíricos, el *Tajwid* o el *Tartíl* que son salmodias del Corán y el *Inshád* o canto libre que pueden ser el *inshád del tab* basado en dos versos clásicos con melodía fijada, el *inshad* de la *Nuba* o *baytáyn* con mayor libertad en los metros prosódicos y el *inshad muwwál* aún más abierto a la improvisación. Algunos de los versos clásicos utilizados en estos géneros son los de Abú Isháq Ibrahim Ibn Sahl de Sevilla, judío converso al islamismo quien representa el esplendor de Al Andalus en el siglo XIII donde se integran las tres matrices con gran vigor artístico e intelectual.

El pudor hebraico y su renuencia a llevar al registro acústico el nombre de Dios contrasta con la reiteración islámica del nombre de Alá (que quiere decir precisamente "el Dios" en árabe) desde las caligrafías decorativas de la Alhambra al discurso cotidiano, político, militar o doméstico. La frase "no hay más Dios que Alá" repetida incesantemente por el musulmán, es en sí misma una frase con encanto acústico: *La ilaha illa'llah*.

Somática islámica

Los cuerpos postrados en sumisión religiosa, los cuerpos de los niños meciéndose en la *madrasa* como si quisieran hacer entrar la letra del Corán a fuerza del movimiento corporal, los cuerpos femeninos ocultos por velos y pesadas telas, los cuerpos apropiados por contrato de coito, los cuerpos de varones circuncidados en la niñez y pubertad y los cuerpos mutilados por la clitorotomía, los cuerpos amputados o lapidados por la ley islámica ortodoxa, la lucha cuerpo a cuerpo a la que aspiran los *mujaidin* y los cuerpos bomba que se hacen explotar bajo consigna del *Jihad*... estas y otras manifestaciones similares apuntan al hecho de que el registro dominante en la matriz islámica es el somático. [48] El cuerpo es arma, rehén, don o lugar donde se ejerce o se padece el poder de manera especialmente categórica en esta matriz.

El predominio del registro somático en el islamismo se manifiesta especialmente en cada uno de los cinco pilares de la fe islámica. En el primero, *Shahada,* referido a la fe que no hay otro

Dios que Alá y Mahoma su profeta, propone además la creencia en la resurrección del cuerpo después de la muerte que será premiado con un paraíso poblado de placeres corporales según la prueba de vida a que se someta en la tierra. De ahí que *Shahada* signifique también martirio (de donde viene la palabra *shahid*, mártir) en que se basa el *Jihad*. La vida para el islamismo ortodoxo es sólo una prueba para la otra vida, la eterna, pues creen que Alá no creó al ser humano sólo para vivir unas cuantas décadas en este mundo, sino para la que sigue en que padecerá el infierno por sus pecados junto con los infieles o se deleitará eternamente en el paraíso. (Ezzati 1976)

El segundo pilar es *Salah* o plegaria en la que todo el cuerpo se postra en dirección hacia la Meca, el locus más sagrado de esta matriz. El término "islam" viene de *salama*, que quiere decir sumisión o paz, por lo que el gesto de la plegaria es postrarse con la frente hasta el suelo para expresar tal sumisión.[49] Por eso la *rak'á* establece escrupulosamente las diversas posiciones de inclinación y postración en la plegaria musulmana, y define con precisión siete movimientos del cuerpo en la reverencia con oraciones correspondientes: 1) recitar la frase *Allahu akbar* con las manos abiertas a cada lado del rostro, 2) recitar en pie el *Fatihah* o Azura inicial del Corán, seguido de otro pasaje, 3) inclinarse desde las caderas, 4) enderezarse, 5) ponerse de rodillas y hacer una primera postración con el rostro junto al suelo, 6) sentarse sobre las nalgas, y 7) una segunda postración. (Gibb 1952, 62) La minuciosidad de las posiciones corporales en la plegaria es otra prueba de la enorme importancia de la somática en esta matriz.

El tercer pilar es *Sakat*, caridad o dádiva y concierne al cuerpo colectivo e individual por el sacrificio anual de bienes, particularmente alimentos, que es obligatorio, además de la donación voluntaria como la *sadaká* (del hebreo *zdaká* que es piedad o rectitud). Consiste en la entrega del 2 1/2% a 20% en cosecha, ganado, dinero o bienes vendidos durante el año para pobres, prisioneros, esclavos y la "guerra santa" o *Jihad,* todo como préstamos a Dios que los devolverá con creces. (Hattstein 2001, 23) Como la *mitzvah* hebraica es obligatoria en socorrer a "la viuda, al huérfano, al pobre y al extranjero" o la caridad cristiana a los necesitados, el islamismo toma estos valores en el *Sakat* para preservar al cuerpo colectivo y logra un antecedente del Estado social moderno.

El cuarto pilar es *saum* o ayuno, en especial durante el noveno mes del año lunar, el de *Ramadán*. Este pilar toca directamente al registro somático ya que se prohibe comer, beber,

fumar, perfumarse, tener relaciones sexuales y bañarse del amanecer al anochecer. Al caer la oscuridad, el musulmán puede reanudar estos hábitos, necesidades y placeres.[50]

El quinto pilar es *Hadjj* o peregrinaje a la Meca en tanto prueba sobre el cuerpo al tener que cruzar desiertos, padecer climas extremosos y hacer sacrificios corporales. Al llegar a la Meca el fiel debe rasurarse la cabeza, vestir sólo sábanas sin coser y abstenerse del contacto sexual. Las multitudes musulmanas girando continuamente alrededor de la Kaaba en la Meca, besandola a cada vuelta constituyen una manifestación especialmente elocuente de la somática en esta matriz no sólo del cuerpo individual sino del colectivo. Si ver esas masas alrededor de la Kaaba resulta sobrecogedor, formar parte de ellas no ha de serlo menos. El fiel debe también correr entre Safa y Amrwa, reunirse en el monte Arafat el día noveno, sacrificar ovejas y camellos y apedrear pilares que representan al Diablo.

El islamismo prescribe dos tipos de preparación para la plegaria, ambos en la somática: la primera es el *gusl* o total inmersión del cuerpo en ocasiones especiales y la segunda es el *wudhu*, la ablución parcial inmediatamente antes de la plegaria en la que se lavan las manos, cara, orejas y pies hasta los tobillos acompañando el ritual de frases particulares y concluidos por la recitación del capítulo 97 del Corán. Esta matriz enfatiza la limpieza al grado de que aún cuando no pueda encontrarse agua, el cuerpo habrá de lavarse con arena fina.

El cuerpo como objeto sexual es lo que el musulmán compra al desposar a la mujer. Por eso el término que designa al matrimonio, *akd nika* significa literalmente contrato para copular (a diferencia del latín *matrimonium* que significa condición o resultado relativo a la madre, como el *patrimonium* es del padre, o del hebreo *nasá*, que significa tanto padecer, mantener, elevar, recibir, destruir y perdonar). Durante el acto sexual el varón musulmán debe pronunciar *Bismila* o "en nombre de Alá" al penetrar a la mujer ya que interpreta a la sexualidad como sagrada cuando se realiza acorde a las prescripciones.

Aunque la descripción del paraíso musulmán se despliega por el registro léxico, es tan detallada en su sensorialidad que constituye por sinestesia un imaginario predominantemente somático para complacer al cuerpo: quien arribe al paraíso musulmán entrará por las 8 puertas en las que será recibido por bellas jóvenes y ángeles y disfrutará de las 72 *Hur Al Oyun*, hijas ojinegras del paraíso ante quienes el varón se mantendrá en perfecto vigor masculino y juventud. [51]Ahí encontrará la laguna del Profeta irrigada por los ríos del paraíso que son más blancos que la miel y más olorosos que el almizcle, los jardines frondosos y olorosos de flores, arbustos y

árboles. Comerá deliciosos banquetes con los mejores y más sofisticados platillos, vestirá los ropajes más lujosos hechos de brocados y sedas y portará una abundancia de perlas, oro, plata y piedras preciosas. Se untará finos perfumes y bálsamos de ámbar gris, alcanfor, áloe y escuchará la música más agradable. En contraste, el infierno, habitado en su mayoría por mujeres además de los infieles o no musulmanes, le impone al cuerpo las peores torturas. Según Gibb (1952, 42–43) la doctrina que afectó a Mahoma más profundamente fue la escatología cristiana del Juicio Final, particularmente siríaca.

Cabe contrastar la versión del paraíso en esta matriz con sus antecesoras. El paraíso cristiano, congruente con el predominio de la escópica, se ofrece más a la vista que a la sensualidad corporal. Ahí el cristiano podrá ver la Trinidad de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, a la Virgen, apóstoles, ángeles y santos que los artistas desde el Renacimiento intentaron mostrarnos con enorme dedicación y elocuencia (como Tintoretto en su *Paraíso* del Palacio Ducal en Venecia, el lienzo más grande el mundo: 7.45m x 24.65m). Si el paraíso cristiano es más escópico que somático, su infierno, como el musulmán, se padece en todo el cuerpo. En cambio, la relativa ausencia del cuerpo en la matriz hebraica incide en su concepción de la muerte como simple reunión con sus antepasados, como lo declara el profeta Moisés antes de morir.

En la *Shaaria* y la *Sunna*, el predomino del registro somático se expresa por la variedad y cantidad de reglas respecto a prácticas corporales.[52] El cuerpo está disciplinado por la *Sunna* en el riguroso orden del *jalal* (permitido) y del *jaram* (prohibido). Por ello los fieles tienen que preguntarle a su *imán* sobre actividades diarias como depilaciones, cirugías de nariz, uso de jabones o de vaselina, lavados del pelo, erecciones, eyaculaciones, besos, caricias y sexo oral, sobre cómo distinguir entre el *mani* o esperma y el *mazi* o fluido por la excitación, sobre ayunos, menstruación y masturbación, sobre los cuerpos permitidos o prohibidos para el matrimonio (a la musulmana sólo se le permite desposar al musulmán, pero a éste se le autoriza conseguir cristianas y judías, no a las budistas, paganas o de otras denominaciones). No es casual que la cultura del perfume floreciera de manera impresionante en esta matriz. El mismo Avicena descubrió procesos de destilación de los aceites aromáticos. El cuerpo olvidado o sometido a rutinas halájicas en el judaísmo, el cuerpo estigmatizado y resignado a la presión del celibato en el cristianismo se convierte para el islamismo en un lugar de minuciosas prácticas disciplinarias que hubieran fascinado teóricamente a Foucault.

Escópica islámica

Las tres grandes religiones monoteístas de occidente convergen en asociar simbólicamente la divinidad con la roca, pero divergen en la identidad y locación de ésta: la Kaaba en la Meca consagrada por Mahoma para el islamismo, el Santo Sepulcro para el cristianismo de donde emergió Jesús resucitado y el Muro de las Lamentaciones en Jerusalén para el judaísmo por su proximidad indicial con otra piedra, las Tablas de la Ley traídas del desierto por los hebreos en el Arca de la Alianza. En este sentido, las tres religiones monoteístas de occidente delatan huellas de un pasado simbólico profundamente litólatra.

A pesar de compartir con la matriz hebraica la proscripción iconoclasta referida en el Segundo Mandamiento, el destino de la escópica musulmana siguió un rumbo totalmente distinto. Desde esta matriz se han creado bellísimos textos ilustrados e iluminados con fines didácticos heredados de la cultura persa, además de su hermosa caligrafía decorativa y el estilo arabesco donde la escritura adquiere una sensualidad gozosa y una escópica exuberante bajo la coartada de la léxica. La escópica musulmana se caracteriza además por las estalactitas talladas o modeladas como motivo ornamental arquitectónico inventadas en el siglo X también por los persas, y que encontramos brotando en la Alhambra con increíble prodigalidad. La suntuosidad abstraccionista y geométrica se despliega en sus magníficas mezquitas como la del Imán y la de Lutfula en Isfajan y la del Suleimán en Estambul, la mezquita azul del oriente en Shah Alam, la de Córdoba, la de Al Azhar e Ibn Tulun en el Cairo, las mezquitas de Damasco y la de Omar y Al–Aksa en Jerusalén e innumerables otras.

Además de la arquitectura monumental, la principal manifestación de la escópica musulmana está en la orientación espacial. En reacción a la costumbre entre los judíos de Medina de rezar con el rostro hacia Jerusalén, Mahoma cambió la orientación de los musulmanes hacia La Meca. Por ello cada mezquita indica la dirección a la Meca a través del nicho especial o *Mehrab*. En esa ciudad nació el profeta y consagró la Kaaba, un monumento de culto pagano, para la religión musulmana. Este locus es para la matriz musulmana lo que Jerusalén para la hebraica, su centro de implosión simbólica.

La coordenada de la dramática y sus modalidades en la matriz religiosa: un enfoque paralelo

Lo descrito hasta ahora permite comprender mejor cómo las sensibilidades creadas por estrategias estéticas de cada una de las tres religiones se despliegan a través de estos cuatro registros y cómo sus imaginarios logran preservar o ganar adeptos para convertirse en una necesidad vital y una sensación de resguardo y sentido para sus creyentes.

La dramática fundamental de estas tres religiones monoteístas coincide en el afán de educar y estructurar al ser humano exhortándolo a la caridad, la autodisciplina, la consideración por los demás, la regulación de la vida cotidiana y comunitaria, del cuerpo y de la mente. Diverge radicalmente, sin embargo, en sus estrategias retóricas, como hemos visto, así como en sus modalidades dramáticas.

Proxémica religiosa

La territorialidad y el concepto de proximidad no podrían ser más disímiles entre las tres matrices. La proxémica hebraica respecto a la divinidad es por un lado infinitamente larga, pues el Dios hebreo es absolutamente trascendente, a la vez que muy corta, ilustrada por el caso de Job que discute directamente con Dios y le reprocha su injusticia, de Moisés que le cuestiona por qué habría de ser él, siendo tartamudo, quien debía cumplir la misión de convencer al faraón, de Jonás que se enoja con Dios y trata de escapar a la misión de convencer a los habitantes de Nínive para después burlarse de él, y sobre todo de Sara quien se rió de su Dios cuando le anuncia que quedaría preñada en la vejez (por lo que nombra a su hijo Isaac, que significa "y se reirá"). No hay intermediarios entre judío y su Dios, pues el rabino es un simple maestro (*rabi* quiere decir literalmente eso, maestro) no un mediador (a diferencia de los sacerdotes o *cohanim* que desaparecieron con la destrucción del Templo de Jerusalén).

La proxémica en la matriz cristiana establece una mayor distancia entre la comunidad y la divinidad de tal modo que la jerarquía del clero se legitima como mediadora entre la congregación de fieles y Dios (mediación que se pretendió acortar con la Reforma protestante). Al mismo tiempo, la proxémica del devoto católico con sus santos es muy corta, pues acude a ellos cotidianamente sin mediación alguna. Cabe destacar la proxémica larga del cristianimso entre el poder religioso y el político al declarar "al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios", entre la esfera privada de la fe y la pública del Estado, frecuentemente violada pero

perfectamente explícita en palabras de Jesús. Sin embargo, establece un proxémica muy corta, casi íntima, entre el fiel y la Iglesia en la que siempre será acogido sin importar la magnitud de sus pecados o el mal infligido al prójimo. El Dios cristiano lo perdona todo mientras exista la enfática del arrepentimiento.

La proxémica islámica es también dual, aunque con otros parámetros: larga en cuanto impone a los clérigos como intermediarios entre Alá y el pueblo, pero corta en cuanto a que aglutina las diversas matrices sociales en sí misma. En el islamismo, esta distancia proxémica entre lo religioso y lo político disminuye, de modo que las autoridades religiosas son al mismo tiempo políticas y civiles, escolares, jurídicas y militares a través del *mulá*, el *imán*, las distintas jerarquías de clérigos y el *Mufti* supremo. Por otra parte, la proxémica en el sentido original propuesto por E.T. Hall como "territorialidad" en la escópica de la matriz islámica no sólo es larga sino excluyente, ya que prohibe el acceso a la Meca, Medina y el Monte del Templo de Jerusalén a todo aquel que no sea musulmán, en contraste con la cristiana que acoge a todos. Cabe destacar la ambivalencia de la proxémica islámica respecto a su herencia matricial hebraica y cristiana, pues por un lado se injerta en ellas por su fe monoteísta y un buen número de sus prácticas abrevando de sus textos, ideas, narrativas y figuras pero por el otro las condena. Para la ley musulmana, los cristianos y judíos son los *dhimmi*, que quiere decir pueblos del Libro y los carga de impuestos, estigmas y prescripciones especiales.

Cinética religiosa

La cinética religiosa monoteísta es casi por definición estática, pues su credibilidad depende en gran medida de su permanencia milenaria por un peso simbólico desde el tiempo de la Revelación inicial.[53] Pero cualquier religión tiene que renovarse y adaptarse a los cambios históricos y sociales para sobrevivir, por ello mantiene una tensión constante entre la estabilidad y el dinamismo, entre las fuerzas conservadoras y las renovadoras y abiertas a las transformaciones.

La cinética hebraica se basa en una herencia doctrinal e histórica que se remonta por lo menos a 3 o 4 mil años y mantiene una memoria que según su calendario marca la actualidad en la segunda mitad del sexto milenio. La matriz hebraica no reconoce al Mesías en la figura de Jesús ya que no se cumple con la condición profética de la erradicación el mal en la tierra según su tradición; tampoco acepta la traducción de la Torá al latín o al alemán, puesto que, en ese

movimiento, se pierde el espíritu y el sentido original de la palabra. Por otra parte, este mismo culto a la letra le ha permitido una cinética dinámica al abrirse en la hibridación con otras culturas y la polifonía de varias voces por el conocimiento dentro y fuera de su tradición. Desde la diáspora de hace dos milenios y en su condición de minoría, la matriz hebraica ha mantenido una estrategia contrastante; unos grupos establecieron una relación dialógica entre la cultura que los acoge y la de su ascendencia. Su ortodoxia, en cambio, ha constituido un mundo cerrado independientemente de su ubicación geográfica para reconocerse no importa cuán alejados en el espacio y el tiempo (geográfica o históricamente) tengan que mantenerse por la diáspora. La rigidez de sus costumbres opera como un territorio virtual a través del cual lograrán preservar su identidad y reconocer a los suyos. El estatismo de su cinética escópica ha mantenido hasta la fecha el vestuario de la nobleza y la clase alta en Europa oriental del siglo XVII. La tensión entre la cinética estática y dinámica es tan grande que quienes intentan salir de la ortodoxia tienen serios problemas de adaptación al mundo secular y requieren instituciones especiales para prepararlos a esa transición.

La cinética cristiana mantuvo su estricta vigilancia a la palabra dicha y escrita, entre cuyas tácticas más notorias destaca el castigo por herejía. Sin embargo, ha logrado sostener cierto dinamismo al adaptarse con mayor o menor reticencia a los cambios en la visión de mundo, particularmente la científica, que amenazaron su visión teocéntrica. A partir del cisma protestante, la cinética cristiana generó cientos de grupos de culto desde los calvinistas, bautistas, evangelistas, luteranos, presbiterianos, familistas, anabaptistas, anglicanos, metodistas y congregacionalistas hasta los mormones, unitarios, cuáqueros, milenaristas o aletianos y científicos cristianos que siguen a Mary Baker Eddy. Las tensiones cinéticas al interior de la matriz cristiana actualmente son enormes, pues hay voces que pugnan por acoger en su seno movimientos emergentes como el marxismo, la teología de la liberación, el feminismo y el movimiento gay, mientras otros los rechazan.

La cinética islámica fue espectacularmente dinámica con el apoyo de la espada y la palabra durante su expansión, ya que en menos de una generación se consolida como Estado y en un siglo como imperio en Asia, África y Europa. Apenas en 611 Mahoma empieza a predicar en Medina y ya para 711 Tarek Ibn Ziad llega hasta Al Andalus. En siglo y medio llegaron al apogeo intelectual y durante el llamado siglo de oro muslímico lograron una gran abertura cultural que se paraliza 300 años y empieza a involucionar. Además del peso paralizante del *ijma*

y la emulsión del poder religioso, político, jurídico y militar, lo que ha mantenido a esta matriz con una cinética estática durante los últimos siglos puede atribuirse a su renuencia a la hibridación, la heteroglosia, el dialogismo y la polifonía (integrar otras conciencias, géneros, interlocutores y tolerar otras voces).

Enfática religiosa

Lo que estas tres matrices religiosas comparten es su enfática en el Dios único. Sin embargo, esta visión que vincularía a todos sus devotos como criaturas de la deidad común y derivaría en la idea de la humanidad entera como el sujeto colectivo, criatura de un Dios universal, no ha hecho más que desgarrarla, a veces con infinita brutalidad.

Enfática de la deidad o del Sujeto supremo

La enfática monoteísta sobre la unidad del Dios que ha ido constituyendo a la subjetividad occidental se origina en la matriz hebraica y se hereda directamente al cristianismo y al islamismo, pero en cada caso ocurre una metamorfosis en la que ciertos valores adquieren preeminencia sobre otros. La enfática de la deidad hebraica la concibe como única, impronunciable, invisible, y omnipotente en quien el pasado, el presente y el futuro implosionan (como sentido del Tetragramatón) y de quien emana la creación y la progresión de la historia. Exige el acatamiento a la Ley, la perpetuación de la memoria y por ende la expresión de gratitud. El Dios hebreo está personificado antropomórficamente por sentimientos humanos como celos, venganza, fidelidad y generosidad. De la enfática del Sujeto sagrado depende la enfática del sujeto individual y grupal en su esfuerzo por alcanzar las virtudes éticas fundamentales como la lealtad, gratitud, generosidad, disciplina y sobre todo el sentido de justicia, así sea la ley del talión. Su valor fundamental es la justicia, situado en esta matriz incluso por encima de Dios; por ello Job se atreve a reclamarle a Dios su injusticia, y por ello también Dios salva al mundo siempre y cuando haya por lo menos 36 hombres justos ocultos, los *Tzadikim Nistarim* o *lamed vavnikim*. Si al musulmán le ofende el ataque a la honorabilidad de su profeta, como lo expresaron las iracundas manifestaciones contra los caricaturistas daneses en varios países musulmanes durante el mes de Febrero de 2006, en la matriz hebraica lo que enciende la indignación es la injusticia.

La enfática de la deidad en la matriz cristiana, en cambio, es considerablemente más suave: consiste en el amor y el perdón. Jesús predicó el amor al prójimo y el control de la violencia al ofrecer la otra mejilla ante una provocación. Cabe añadir la enfática de la gracia y la humildad cristianas, particularmente católica, donde la deidad es extraordinariamente generosa, misericordiosa y compasiva. El concepto de la Trinidad, donde Dios es Uno a la vez que Tres, exige el prendamiento a este dogma de fe so pena de herejía o excomunión. Si el Dios judío tolera el cuestionamiento e incluso cierta rebelión, el Dios cristiano exige la emoción del fervor religioso y revoca la razón y el cuestionamiento. Pero hay una enfática que ninguna de estas religiones comparte: la enfática somática de la encarnación y de la Pasión de Jesús.

Al inicio del Corán, en *Al–Fatíha*, Alá es descrito como Benefactor, Piadoso, Señor de los mundos, Amo del Día del Juicio. Alá es generoso con los sumisos pero iracundo con la impiedad y amenazante contra los infieles. Advierte del castigo que les espera si no creen pero les promete grandes recompensas si lo hacen. Alá lo sabe todo y todo lo vigila; es omnipresente, amo y creador de todo; reclama obediencia absoluta por los cinco pilares mencionados. La enfática de la deidad en la matriz islámica exige total sumisión al Todopoderoso.

Enfática de la fe o del sujeto individual

También la enfática de la fe es común a las tres matrices pero adquiere características sorprendentemente distintas en cada una. En la matriz hebraica es la fe en un Dios invisible y sólo audible lo que puso a prueba a Abraham, el primer patriarca judío, al exigirle el sacrificio de su amado hijo Isaac. Pero no es por la fe por la que el judío pertenece a la matriz hebraica; ni siquiera se le exige mantenerla o probarla ya que participa de su matriz por línea materna (aunque su parentesco al linaje de Levi y David, de quien descenderá el Mesías, dependa de la línea paterna). El judío no corre el riesgo de ser expulsado de su matriz (sólo ocurre en casos extraordinarios como Baruj Spinoza) y puede vivir relativamente en paz con su Dios mientras realice las prácticas que le exigen las leyes halájicas y consagre el debido tiempo al estudio o por lo menos no reniegue de su herencia. El sujeto de esta matriz no sólo tiene libre acceso a las Escrituras, sino obligación de conocerlas, además de la libertad de cuestionarlas e interpretarlas.[54]

La enfática de la fe en la matriz islámica está en el principio fundamental de la *Shahada*: "No hay más Dios que Alá y Mahoma es su profeta". En este sentido, el islamismo coincide con la matriz cristiana y su imperativo centrado en la fe. No basta que el musulmán pronuncie la

Shahada, pues tiene que asumirla de corazón. Por el imperativo del rezo 5 veces diarias y la obediencia a los 5 pilares, el sujeto en esta matriz construye su identidad personal como musulmán. Según la doctrina islámica la persona es inherentemente buena, pero se puede dejar llevar por la avaricia, la ingratitud y la pereza contra las que debe luchar en el sentido interno existencial de *Jihad*.

Siendo la más benevolente en su prédica del amor y del perdón, en sus ritos de absolución y su exhortación a la misericordia, paradójicamente la matriz cristiana parece despiadada al fundamentar la pertenencia a la comunidad por la pura emoción de la fe a pesar de que no es un acto voluntario, como no lo es el amor, sino un don que no le pertenece al devoto: la fe simplemente le ocurre o no, es una epifanía. Dice San Pablo en *Romanos* 3:30 "Porque Dios es uno, y él justificará por la fe a los de la circuncisión, po por medio de la fe a los de la incircuncisión." Para prendarse a la dramática de la fe depende profundamente de la estética del ritual que estimula a todos los sentidos: entretiene a la mente con sus narraciones, al tacto con las cuentas del rosario, al olfato con incienso, flores y parafina, al oído con la música sacra, al gusto simbólica y vicariamente por medio de la hostia y el vino de consagración y particularmente a la vista con el atavío finísimamente elaborado de sus oficiantes y la escópica en todos sus géneros.

El musulmán carente de fe es, según el Corán, un perdedor. Falla en el primero y principal de los cinco pilares, pero le queda cumplir con los otros cuatro. El judío sin fe pertenece igual a su tribu; no hay castigo por ello, sólo caos interior o desazón. El católico sin fe es un ser des–graciado (excluido de la Gracia) en tanto que tiene fe en la fe que no tiene.

De lo anterior, habría que reconocer el carácter profundamente trágico con que se constituye el sujeto de cada una de las tres matrices aquí analizadas. Al judío se le entrega un collar de letras en la *Torá* donde se oculta el misterio del universo sin esperanza de resolver plenamente ese enigma. Proyectado al futuro de la interpretación y al pasado de la explosión de sentido, el sujeto de la matriz hebraica sacrifica perpetuamente el presente, tan precioso para matrices orientales como el hinduismo, el Tao y el Zen, para acercarse a la comprensión de sus escrituras que resultan tan inabarcables como los 106 textos sagrados del budismo. También está obligado a llevar la carga de 613 leyes derivadas de la Torá que lo separan de sus vecinos no judíos y provocan hostilidad. (Prager andTelushkin 1985) Al católico se le presenta una paradoja o una contradicción perfecta como doctrina y prueba de fe en el dogma de la Trinidad y el de la Inmaculada Concepción. Lo que el católico está obligado a sacrificar para pertenecer a la grey no

es el presente, como el judío, sino la racionalidad misma, su derecho a comprender. Su trabajo de identidad religiosa debe desplegarse más en la parte afectiva de la fe que en la exegética intelectual. Por último, para el sujeto musulmán la individualidad termina con Mahoma, el último anillo de los profetas representado por el *imán* en turno, a quien habrá de someterse para mantener el *ijma* o consenso, como la mujer a su marido. El cisma entre sunnitas y shiitas no es una cuestión hermenéutica tanto como política, pues no radica en la interpretación del Corán sino en la legitimidad del *imán*, sea por méritos sociales o políticos para los primeros, o por relación familiar con Mahoma para los segundos.

Enfática del sujeto colectivo

Todas las matrices, no sólo las monoteístas aquí examinadas sino aún las totémicas y las politeístas como la azteca o la maya, tienen en común la enfática de la identidad colectiva como "pueblo elegido" por sus dioses. Construyen la deidad proyectándola desde una concepción comunitaria y por lo tanto realizan la inversión, como la entendió perfectamente Feuerbach, en que la elección de un dios por la comunidad se interpreta como la elección de una comunidad por el dios. Desde los cultos totémicos, cada tótem o dios "escoge" a su tribu para cumplir sus mandatos, quien se obliga a obedecerlos como Huitzilopochtli a los aztecas en la fundación de Tenochtitlan, Jehová al pueblo hebreo en Sinaí con la Ley, Cristo a la congregación cristiana en sus providencias, Alá a los musulmanes sumisos acreedores del paraíso y la Virgen de Guadalupe a los mexicanos para erigir su templo en el Tepeyac.

El sujeto colectivo cristiano se establece a través de la comunión para purificarse a través de la Eucaristía. Cristo muere por los pecados de la humanidad al tiempo que la carga simbólicamente con la culpa de su muerte. Por su insoportable peso, esta culpa se transifirió históricamente al pueblo del Jesús para constituirlo como la identidad colectiva deicida. De este modo se inicia esa inexplicable ambivalencia de adorar como divinidad a una identidad individual judía en la figura de Jesús al tiempo que se estigmatiza su identidad colectiva.

Como pueblo elegido para soportar el peso de las 613 leyes adscritas a la Torá, los judíos constituyen la identidad colectiva bíblica e histórica que denominan "Israel" enunciada cada día a través de la plegaria "Escucha Israel, Dios nuestro Señor es uno". Este sujeto se asume colectivamente al recordar en cada Pascua que "Dios *nos* liberó de la esclavitud en Egipto" y lo obliga a la cohesión y solidaridad comunitaria, como la *umma* islámica a la suya. Desde el

exterior, en cambio, el sujeto colectivo judío ha sido singularizado para cargar pesos mucho más onerosos que las 613 leyes: culpado por la crucifixión de Jesús, la peste bubónica, de brujería y envenenamiento de pozos, de "los Protocolos", el capitalismo, el comunismo, la derrota de Alemania en la 1ª Guerra Mundial, la perenne condición de refugiados de los palestinos, el Holocausto, el ataque a las torres gemelas del WTC, la invasión contra Irak, etc.

Para el musulmán el sujeto colectivo es la *umma* que se intenta preservar por medio de la ley islámica en la *Sunna* y el *Fiqh*. Los espectaculares éxitos militares y políticos del islamismo durante su expansión territorial contribuyeron al refuerzo de su identidad colectiva, pues no sólo prometía la alianza con los vencedores sino que tenía la certeza de que el todopoderoso Alá estaba de su lado. Por lo mismo, ésta no es una religión individualista –a diferencia del cristianismo con sus Santos y mártires o el judaísmo con sus profetas y sabios– pues lo que propone fundamentalmente es una moral social al grado de imponer la pena de muerte a cualquier cuestionamiento a la Ley o a los cinco pilares, menos por la transgresión en sí misma (como es el caso en la matriz cristiana), que en sus consecuencias de ruptura del *ijma* y la escisión de la *umma*.

Estas modalidades generan formas particulares de sensibilidad en sus congregaciones. Como construcción social y sujeto colectivo, cada matriz es enteramente responsable de la violencia, brutalidad y vulnerabilidad que genera, así como es ennoblecida por las contribuciones que aporta a la humanidad. Es fácil entender cuán profundamente estas matrices penetran en la identidad del sujeto no solamente en la vida monástica sino secular. Con tal repercusión dada a los detalles más pequeños, a sus templos y textos, sus rezos y ceremonias, sus disciplinas y creencias día y noche, cada semana y mes de cada año, es casi imposible imaginar otra realidad o identidad a aquélla tan cuidadosamente tejida por estrategias estéticas.

Fluxión religiosa

Las tres matrices monoteístas analizadas están hoy constituidas aproximadamente por 2,000 millones de cristianos, 1,400 millones de musulmanes y 13 millones judíos en todo el mundo. Es el islamismo el que actualmente gana mayor número de adeptos y cuya población se reproduce a mayor velocidad. Aunque todas coinciden en la fluxión centrípeta hacia el sujeto individual en su devoción, estas diferencias cuantitativas pueden explicarse en parte por la fluxión colectiva de cada matriz.

En la matriz hebraica la fluxión colectiva es eminentemente centrípeta por su carácter tribual que rechaza abiertamente el proselitismo. Ha crecido sólo biológicamente en congruencia con el principio matrilineal pero se contrajo brutalmente a casi la mitad durante el Holocausto (que equivaldría proporcionalmente al exterminio de mil millones de cristianos en 6 años, pues 2 de cada 3 judíos europeos fueron asesinados). Excepto en la época bíblica, prácticamente no desplegó expansiones territoriales para someter a los conquistados a la conversión religiosa masiva (el caso de los kazares del año 800 cuyo rey Bulan se convirtió la judaísmo no fue resultado de conquista). Tal fluxión contenida la mantuvo como minoría en el seno de otras naciones por lo que ha sido objeto de repetidas persecuciones en la indefensión política y militar hasta hace 60 años, con el establecimiento de un santuario y hogar judío acordado por la ONU en un tercio de la zona geográfica palestina del mandato británico a la caida del imperio otomano.
55

A partir de la plataforma que le proporcionó el imperio romano, el cristianismo resultó la primer matriz monoteísta de fluxión abierta y vigorosamente centrífuga a través de la evangelización pacífica a veces y bélica otras. Misioneros cristianos han emigrado desde hace 2 milenios a todos los rincones de la tierra para predicar la palabra de Cristo y la salvación de almas. Sin embargo, en cuanto a los grupos internos de esta matriz en el monasticismo, la fluxión se vuelve centrípeta al seleccionar minuciosamente a los aspirantes, pues pocos son aptos para los rigores de la vida religiosa, como lo señaló San Pablo respecto al celibato de los “espíritus fuertes”. Cabe mencionar la fluxión casi hermética en el encubrimiento de y complicidad con numerosos casos de pederastia entre los ministros de la Iglesia.

El islamismo llegó más lejos aún en su interés por la universalidad al decretar que todo ser humano nace en el islamismo y que practicar otras religiones es incurrir en la desviación. La fluxión centrífuga de la matriz islámica se despliega además por estrategias político–militares oficializando al islamismo como religión oficial o mayoritaria en 57 países de Asia, Africa y Europa (entre los 191 países de la ONU). De este modo el cristianismo y el islamismo han competido en su fluxión centrífuga para convertir las masas de fieles y aumentar el número de sus comunidades a lo largo de la historia.

Proyección paradigmática de y en la matriz religiosa

Las proyecciones paradigmáticas relacionadas a la matriz religiosa inciden en dos direcciones: la proyección de otras matrices sobre la religiosa al importar formatos ajenos a ésta y la exportación de estructuras de la matriz religiosa hacia otras matrices.

En el primer caso, Jesús de Nazaret se muestra iracundo cuando denuncia la proyección de la matriz mercantil sobre la religiosa en la compraventa de animales y otros objetos para el sacrificio en el espacio contiguo al Templo de Jerusalén. La discusión de temas monetarios y donaciones en público en las sinagogas es otro caso semejante (aunque las sinagogas no son templos sino espacios de estudio; la matriz judaica no tuvo otro templo que el de Jerusalén). Martín Lutero le reprocha al cristianismo la misma proyección por la compraventa de indulgencias en las que se llamaron "Las 95 tesis de Wittemberg". Los ejemplos de importación paradigmática son innumerables.

Además de las importaciones están las exportaciones paradigmáticas. Destaca la proyección religiosa a la matriz de Estado no sólo en los países fundamentalistas como Irán actual, sino en partidos políticos religiosos, además del Concilio Ecuménico y el Vaticano, o en gestos como la toma del estandarte con la imagen de la Virgen de Guadalupe por el cura Miguel Hidalgo o la visita a la Villa del candidato Vicente Fox antes de asumir el poder ante el Congreso. Esta proyección se ejerce además en los discursos presidenciales que concluyen con lemas como "God bless America" o "God bless the Queen" en Gran Bretaña y su inscripción en las monedas. Desde la matriz religiosa se proyectaron después matrices nacionales como el anglicanismo inglés, el luteranismo alemán, el catolicismo español, el presbiterianismo escocés de Knox, el calvinismo y el arminianismo holandés con la religión como aglutinante para la cohesión nacional.

Foucault reconoció, aunque no precisamente en estos términos, la proyección paradigmática de la matriz religiosa a la médica en la transición de la práctica del confesionario a la del diván del psicoanalista. En este mismo sentido, al tratar de examinar el cuerpo en la religión, Turner (1984) termina por examinar el cuerpo en la medicina donde las ideas religiosas se proyectan sobre la interpretación de la lepra, la epilepsia y la histeria como enfermedades morales del alma por el pecado, culpando al enfermo. El trabajo voluntario de las monjas en hospitales es otro ejemplo de la exportación paradigmática de la religión a la medicina. La matriz médica se proyecta asimismo en el caso de la famosa curandera Kathryn Kuhlman y la

congregación de la Ciencia Cristiana o Christian Science fundada Mary Baker Eddy. Cabe recordar el curioso caso del médico judeo–húngaro Ignaz Philipp Semmelweis quien, desde su herencia hebraica y la concepción de la inmundicia de los cadáveres y del ángel de la muerte, redujo considerablemente el índice de mortandad por fiebre puerperal en la sección de maternidad del hospital donde trabajaba al exigirle a los médicos que se lavaran las manos en una solución clorinada al salir del área de autopsias antes de examinar a las pacientes. Semmelweis concibió una solución correcta por razones equivocadas. Fue una amarga ironía que este ilustre médico muriese, precisamente, de fiebre puerperal a los 47 años de edad.

La proyección paradigmática en la matriz escolar es visible por la organización de pastorelas o posadas en las escuelas laicas o la suspensión de actividades en Navidad, el día de la Guadalupe o Semana Santa como celebraciones oficiales en países como México que separa la Iglesia del Estado. Fueron los clérigos medievales quienes instituyeron en los siglos XI y XII las primeras instituciones universitarias como la de Paris, Bolonia y Oxford y albergaron tanto como censuraron a los pioneros de la ciencia occidental como Galileo, Kepler y Copérnico. Desde la matriz islámica medieval, los califas Abbasid de Bagdad promovieron el desarrollo de la ciencia occidental a partir del siglo VIII desde donde proliferaron intelectos como Tabit ibn Qurra, Abu'l Wafa, Ibn al–Haytham o Aljazen; al–Razi, Ibn Sina, Jabir ibn Hayyan, Al Kindi, Al Batani y Averroes. Desde aquí también emerge en el siglo X la universidad de Al Azhar en el Cairo, contigua a la mezquita del mismo nombre. La filosofía desde la escolástica cristiana medieval al Renacimiento y los inicios de la modernidad en los escritos del franciscano Occam, de San Agustín y Santo Tomás, surge también como proyección de la matriz religiosa.

Convertir al templo en un espacio de legitimación pública de relaciones sexuales en el casamiento, bendecir la comida con una plegaria, asistir a misa como actividad familiar proyectan la religión en la matriz familiar. Utilizar un espacio de culto para velar, enterrar y guardar a los muertos, o explotar lugares de fe en promociones turísticas, venta de souvenirs y tours guiados, la proyectan a la funeraria y la turística. Ejemplos de estas proyecciones son innumerables, pues la matriz religiosa tiene el don de legitimar mágicamente cualquier actividad, incluyendo el genocidio.

Capítulo 12 La matriz escolar

La cátedra, del griego *kathedra*, es la silla de la autoridad, como el trono del rey, el solio del arzobispo, los escaños de los Senadores o el asiento de un gerente general. De ahí que el símbolo de la matriz escolar sea la *autoridad* no sólo en la figura personal del maestro sino en la versión de la realidad con la que modelará sensibilidades. Al maestro se le otorga el derecho y la obligación de ocupar una cátedra y ejercer el control corporal y mental (en parte también emocional) sobre los alumnos con base a la autoridad previamente acreditada y conferida, a su vez, por otras autoridades a través de un título. Por ello la autoridad es simbólica al estar sustentada en un tiempo y una energía dedicados a acumular un capital educativo. Cuando hay un desfase entre acreditación legítima y su adjudicación formal, el resultado es el maestro que estando autorizado carece sin embargo de autoridad ante su grupo, y por ende recurre al autoritarismo para salvar su identidad.

El prendamiento entre alumnos y maestros en la interacción dentro del aula es sin duda índice de que el proceso escolar está funcionando bien, como el prendimiento es inidicial de su fracaso y que, en casos extremos, puede orillar a un menor hacia el suicido. Un mal maestro, como un mal padre, en ocasiones puede secuestrar y aniquilar la autoestima de un menor, pues lo que está en juego en estas instituciones no es sólo información o disciplina sino la sensibilidad y la vulnerabilidad del niño.

Lo señaló Aristóteles en la *Poética* (1448b) "aprender algo es el mayor de los placeres no sólo para el filósofo sino para el resto de la humanidad, no importa cuán pequeña sea su capacidad para ello". En nuestros términos, este placer deriva del prendamiento, el asombro y la curiosidad hacia la fascinante arquitectura y el diseño del mundo. Cuando el aprendizaje deja de ser placentero es síntoma de que la matriz escolar está más preocupada por reproducirse a sí misma que por constituir un ambiente para la generación de conocimientos. De ahí que su modo de operación debiese enfocarse a inducir el prendamiento lúdico y estético al que los alumnos están propensos de manera natural, pues el aprendizaje es adaptativo y estimulante para el des–cubrimiento.

En un sistema dominado por la producción mercantil, la matriz escolar tiene el objetivo primordial de liberar para los padres los tiempos requeridos por el trabajo, homogeneizar mentalmente a los educandos para el control social a la vez que diferenciarlos en términos de

clase para que en su momento cubran los nichos laborales correspondientes, concurran a su tarea de consumo distintivo y sometan sus cuerpos y mentes a la economía del tiempo capitalista. No sólo se trata de crear maniqueístamente cuadros para ser explotadores o explotados, como lo denunciaron algunos teóricos marxistas de la educación (v.g. Labarca, Vasconi et al 1979) haciendo dóciles a los unos y agresivos a los otros. Se dociliza también a la elite puesto que en un orden socioeconómico piramidal, cada estrato está obligado a reproducirse como tal para el bien del sistema, no del individuo. El sujeto de la llamada "clase dominante" es dominado a su vez por su propia ideología bajo el fulgor del éxito pecuniario y social como imperativo categórico de su círculo social.

Así pues, si "en la Escuela no sólo se enseñan las destrezas, habilidades y conocimientos propios de un oficio o profesión; también se inculcan los valores, actitudes, etc., vinculados a su ejercicio en la sociedad burguesa" (Labarca, Vasconi 1979, 34) lo que interesa saber es cuáles son esos valores y actitudes y, sobre todo, cómo se inculcan. La versión marxista que ve a la matriz escolar como Aparato Ideológico de Estado en su papel de interpelar y constituir sujetos, es básicamente correcta. Pero para transformar el aparato y lograr una educación para la liberación como la soñó Paolo Freire, es necesario examinar los mecanismos con que constituyen tales sujetos, mecanismos que están colmados de estrategias estéticas al favorecer ciertas y no otras identidades y sensibilidades.

Retórica escolar

El registro dominante de la matriz escolar contemporánea es el léxico, pues en éste se invierte primordialmente la autoridad que fundamenta a esta matriz. A grandes rasgos, la léxica escolar consiste en el aprendizaje de códigos lingüísticos, lógicos y numéricos a través de los cuales los alumnos habrán de incorporarse paulatinamente a la práctica social y profesional. Al maestro se le acredita especialmente por su manejo de la léxica mientras que los otros registros se supeditan a ésta. Incluso las modalidades de la dramática, como el entusiasmo por impartir un tema o su vocación y aptitudes para estimular a los alumnos se consideran como excedentes en su desempeño docente. Lo que cuenta son el número de horas–pizarrón, maestro–alumnos, aprobados–reprobados.

La acústica que domina esta matriz es la del silencio obligatorio de los alumnos a menos que sean interpelados por el maestro, y la del perpetuo sonido de la voz del maestro en clase. De

la matriz religiosa se proyecta la acústica de la campana o timbre que marca horarios y ritmos para segmentar el tiempo e interrumpir actividades. Valga mencionar el saludo rítmico matutino del "bue–nos–dí–as–se–ñor–profe–sor" y la acústica rimada de las burlas con que los niños se inician tempranamente en la violencia estética para ridiculizar, desafiar o herir a sus compañeros.

La somática escolar obliga al alumno a mantenerse inmóvil en su pupitre, pararse o hincarse en un rincón el tiempo que dure un castigo, levantarse del pupitre en el saludo protocolar cuando llega el maestro, formarse en filas por estaturas, pedir la palabra levantando el brazo, mantener constantemente la mirada al frente, controlar sus deseos de ir al baño, dormirse, caminar, brincar, beber o reírse. La disciplinación de los cuerpos se ejerce como mecanismo de *im–presión* para el control de la dramática por la retórica hacia el flujo unidireccional de la información.

La escópica escolar se define por la escenografía institucional semejante al estilo carcelario con salones seriados, cada cual con el mobiliario de pupitres alineados hacia al frente en estricta composición ortogonal. Se añaden a esta utilería los cuadernos, libros y útiles escolares como lápices y reglas, mochilas y borradores, los mapas y monografías impresas, alguno que otro material audiovisual o visita a museo, además del vestuario en los uniformes escolares. ¡Qué pobre es verdaderamente el registro escópico escolar considerando el impacto que puede tener sobre la enseñanza! Es paradójico que, habiendo emergido de la matriz religiosa, particularmente católica, la escolar no haya importado también su riqueza escópica. Así el alumno podría estar rodeado por figuras estimulantes tamaño natural a modo de "santos" escolares como Pasteur, Einstein, Arquímedes, Galileo, Descartes, Newton contagiándole el disfrute de las delicias de la conjetura y la solución de problemas (o el juego del *peripatos* cf. Tomo I, cap. 19)

El letargo y la falta de pasión y creatividad que dominan esta matriz al considerar a la docencia como una carga en vez de un juego, la convierte en un sistema organizado para el prendimiento de los alumnos a un discurso monológico a lo largo de los onerosos años de su de–formación escolar. De no ser por la alegre presencia de sus compañeros de celda y la salud mental de algunos de sus maestros que no se dejan abatir por el modelo industrial y el eficientismo vacío, esta etapa de la vida sería insufrible. A pesar de condiciones tan adversas, es posible a veces lograr la epifanía del prendamiento estético hacia el saber, hecho que el alumno le

agradece al maestro que lo propició por toda su vida. De esos contados maestros se nutre el alumno para sobrevivir en cautiverio.

Dramática Escolar

La matriz escolar se define por relación agonística con la matriz familiar. Entre sus funciones en los niveles básicos de enseñanza está ejercer una fuerza centrípeta que contrarreste a la familiar para desprender al individuo del poderoso lazo, sofocante a veces, entre la madre y el crío. Es lo que la psicoanalista Melanie Klein denominó "desterritorialización". Esta función, que le correspondería inicialmente al padre, se ve obstruida en la actualidad en las sociedades occidentales por las condiciones laborales bajo el dominio del paradigma industrial que exige no sólo las mejores sino prácticamente todas las energías que genera el individuo. Para producir esta fuerza, la matriz requiere de estrategias dramáticas que intimiden a los padres y delimiten estrictamente territorios.

Proxémica Escolar

Son numerosas las estrategias que la matriz escolar despliega para establecer una distancia que separe progresivamente al sujeto de la matriz familiar y lo acerque hacia la laboral, por lo que la modalidad proxémica se despliega vigorosamente en sus cuatro registros. Aquí se inicia la proxémica larga entre estudio y juego que se reflejará especularmente en la rigurosa separación entre trabajo y tiempo libre, lo privado y lo público.

En el registro léxico, el proceso de enseñanza–aprendizaje consiste en la adquisición de términos y vocabulario cuyo fin es acortar la proxémica del alumno hacia compañeros de la misma generación o carrera. Cada palabra nueva es un juguete nuevo, un hallazgo conceptual. Lamentablemente, esta alegría en el aprendizaje le es escamoteada al presentársele cada término o concepto aislado del contexto que le dio sentido o al que puede aplicarse. De este modo, el imprescindible adiestramiento pragmático de los conceptos en nivel básico se reduce estrictamente al semántico más superficial, por lo que no tardarán en desvanecerse de su memoria. La matriz escolar desperdicia así enormes recursos mentales y la razón por la que opera de esta manera obedece también a estrategias estéticas, pues exhibir repertorios terminológicos es más ostentoso y propenso para el simulacro del conocimiento que la formación de las estructuras mentales.

En la proxémica léxica se puede mencionar el lenguaje impersonal y legalista utilizado en los citatorios a los padres por la planta de directores, asesores y maestros. Interpelar al alumno por su apellido, práctica común en esta matriz, establece instantáneamente una proxémica larga. El asentar numéricamente las calificaciones como supuesto registro de aprendizaje también alarga la proxémica léxica entre alumno y maestro y lo asocia con la repartición de salarios, es decir, la acorta respecto a la matriz laboral. En la formación de su identidad como alumno, el sujeto se irá creando expectativas de su identidad profesional que no son del todo realistas, ya que una boleta de calificaciones altas o aparecer en el cuadro de honor no son indiciales del éxito profesional futuro.

La proxémica acústica del aparato escolar establece que las entonaciones de voz de maestros con sus alumnos produzcan efectos de distancia significando neutralidad, autoridad e impersonalidad, jamás de intimidad. Generalmente parecería que al maestro le preocupa más mantener el orden en el grupo que generar conocimientos. Por ello se acostumbra la proxémica somática larga al ubicarse en un lugar distinto, en una tarima al frente del salón, por razones tanto proxémicas como panópticas. La separación de los baños para niñas y para niños, y para alumnos y maestros, establece a su vez una proxémica somática respecto a géneros, edades y jerarquías. El estudiantado irá formando sus identidades como alumnos a partir de la proxémica somática que establezcan respecto al maestro: los más "aplicados" se sentarán en las filas de adelante y los más rebeldes atrás manifestando en la somática su actitud respecto a la matriz escolar.

La proxémica escópica dominante en la matriz escolar impone a los alumnos el estricto uniforme para establecer una distancia larga entre el hogar y la escuela, y respecto a una escuela y otra, sobre todo entre escuelas privadas y oficiales, es decir, una proxémica de clase. Como proxémica escópica puede considerarse también la típica puerta cerrada y la barda infranqueable de la escuela, los espacios y tiempos rigurosamente prohibidos al acceso de los padres y a la fuga de los alumnos. El director de la escuela ocupará un lugar especial que defina una proxémica larga respecto al resto del personal desde el registro escópico.

Cinética Escolar

La escuela implanta la estabilidad de conocimientos y prácticas para el mantenimiento y reproducción la sociedad claramente señaladas por Bourdieu y Passeron (1981). De este modo se

estabiliza en la cinética léxica el inventario de conocimientos disponibles, a la vez que se dinamiza su reproducción controlada sobre las siguientes generaciones.

Si la función de la matriz escolar es proyectar al alumno hacia su futuro como adulto, ciudadano, padre y profesionista, futuro que se transforma con cada vez mayor velocidad, la producción en serie de identidades proto–laborales se impone sobre cualquier alternativa no sólo posible sino necesaria como la generación de subjetividades enriquecidas en la pluralidad cultural, en la solidaridad y en la integridad al denunciar abusos, injusticias y humillaciones. Por ello la cinética dominante en esta matriz es estática al bloquear iniciativas conceptuales, apreciativas e interpretativas en el alumno respecto a los conocimientos que se imparten en clase, pues se le exige reproducir casi textualmente lo que se consigna en sus libros y apuntes. Tampoco existe la necesaria movilidad en la currícula escolar, pues el ritmo con que se imparten los temas y contenidos escolares es por un lado sumamente lento con relación a la generación actual de conocimientos y por el otro exageradamente veloz en la práctica impidiendo cualquier recorrido excepto el más superficial.

Evidentemente, la matriz escolar adolece de un problema de ritmo. El alumno opta así por actualizarse en la educación informal, principalmente mediática. La inercia por el hábito de la matriz escolar puede transformarse con enorme rapidez por la tecnología, como ocurrió con la digitalización repentina de la enseñanza, pero que generalmente redunda en una mera ostentación técnica (cambiar los pizarrones de tiza por electrónicos) que no sólo no incide en la profundización del conocimiento sino que lo estetiza en una versión *light* de los contenidos. Con frecuencia la estetización cibernética y audivisual de la educación funciona como distractor, adorno inútil del conocimiento como un dulce que inyecta calorías inmediatas, pero que en última instancia no logra el prendamiento ni vivifica la inteligencia del alumno.

La cinética somática y acústica están también rigurosamente reguladas en la matriz escolar. El alumno no deberá moverse más del mínimo y mantenerse en el pupitre que se le ha asignado durante todo el curso. El maestro está obligado a permanecer estático dentro del aula prácticamente toda la mañana salvo raras y muy festivas ocasiones de visitas a museos y actividades afines. El paseo que acostumbraban realizar Sócrates o Rabindranath Tagore con sus alumnos por algún jardín está expulsado de esta matriz. Es una pena, pues caminar en el registro somático puede operar como un eco de la cinética léxica del aprendizaje, peripecia para el peripatos.

La cinética escópica escolar es por lo general estática y se enuncia en la solidez y estabilidad de sus instalaciones. Cada salón está destinado a cierto curso y no a cierto grupo a lo largo de su trayectoria por la escuela. De este modo los alumnos se desplazan cada año a otro salón en vez de apropiarse de él para su generación como taller de aprendizaje y personalizarlo colectivamente, ya que ahí habitarán durante las mejores horas, meses y años de su vida. La cinética escópica escolar funciona así como icono de una visión de mundo que propone que la realidad es estática, inamovible, pre–establecida y ajena al sujeto, y que los grupos se mueven a través de ella creando sensibilidades pasivas y ciudadanos mansos carentes de iniciativas de transformación de su contexto y por lo tanto también de responsabilidad al respecto. Esta cinética escolar estática obedece quizás al hecho de que, en la sociedad de masas, la escuela deja de ser matricial para volverse cada vez más institucional a fín de controlar mejor a un número creciente de matriculados.[56] Con toda su inmovilidad en etapas iniciales, cabe sin embargo destacar el dinamismo de esta matriz a nivel universitario, sobre todo en la investigación. pues es posible aún producir versiones distintas de la realidad que se van filtrando hacia otras matrices.

Enfática Escolar

Los maestros pueden desplegar diversas estrategias estéticas según la identidad que pretendan constituir ante sus alumnos. Así como hay varios estereotipos de enfática en la matriz familiar, en esta matriz también se ajustan como saco a la medida a más de uno. El estereotipo del maestro autoritario típicamente manejará en la léxica un discurso prescriptivo y normativo, con una sintaxis compleja que produzca efectos de intimidación. Utilizará sintagmas complicados para establecer un proxémica léxica larga con sus alumnos a quienes interpelará por su apellido. Exigirá ser interpelado por un “usted” aunque apenas los rebase en edad. Su proxémica escópica indicaría un vestuario distintivo al de los alumnos, de traje y corbata preferiblemente. Desplegará una cinética somática rígida, así como cinética acústica y léxica estáticas o monótonas. Su fluxión será centrípeta en su desinterés por la recepción efectiva de contenidos por sus alumnos y mantendrá un proceso de *com–presión*, típico del autoritarismo, al no favorecer nunca el diálogo y la mayéutica por miedo a perder el control.

En cambio, el maestro cuya enfática sea “camaraderil” manifestará una somática más alegre (gestos, movimientos más libres), una enfática léxica divertida y bien marcada con una escópica informal similar a sus alumnos. Su proxémica será corta, tanto en lo léxico (aceptará ser

interpelado como "tú" o su nombre de pila, usará un lenguaje cotidiano y sencillo), en lo escópico (se vestirá de mezclilla y tenis como sus alumnos), en lo somático (tocará y mirará a sus alumnos amigablemente) y en lo acústico (usará un volumen y tono de voz equivalente al de sus alumnos). Su cinética léxica será dinámica con juegos y giros, algunos chistes y términos del argot. Su cinética somática será más flexible con movimientos corporales ágiles. La fluxión del maestro camaraderil será abierta en el registro somático al gesticular con mayor espontaneidad y en el acústico al variar libremente tonos de la voz o permitir ocasionalmente música en el salón de clases.

El repertorio de estereotipos masculinos no se reduce a estos dos, pues encontraríamos a ciros peraloca, napoleones en Santa Elena, führers furiosos, don juanes, mefistófeles, apóstoles. En la liga femenil pueden encontrarse gatúbelas seductoras, blancanieves toda ternura ellas, pugilistas rudas, solteronas espartanas, matriarcas de generosas ubres, cenicientas quejumbrosas, mujeres maravilla, Diotimas platónicas, caperucitas inocentes ante el grupo feroz, y tantas como guste agregar el lector según su experiencia en esta matriz. A su vez, si de estereotipos se trata, los alumnos se distinguirán por la enfática entre los "noños", "populares", "cools", "matados", "despistados", "nerds", "lusers", "darketos", "revoltosos" etc., epítetos caracteriológicos que en ocasiones perduran toda su vida.

La enfática característica de la matriz escolar en el registro *léxico* se enfoca sobre los exámenes y la boleta de calificaciones (alrededor de los cuales giran los cursos, la vinculación entre padres y maestros, entre maestros y alumnos, las angustias y los triunfos de los estudiantes). El alumno acredita, el maestro califica y el padre acusa recibo. Se trata de acreditar, no de comprender. Otro aspecto de la enfática léxica escolar son las materias y temas que la matriz escolar considera relevantes para la educación. No hay razón, sin embargo, para no iniciar a los niños de primaria en materias alternativas como un taller de filosofía, de materiales y construcción de juguetes, de casas y ciudades imaginarias, de clasificación y organización de cosas, de derechos y obligaciones consigo mismo y con los demás, un taller de las profesiones, otro de inventos y de mundos posibles.

En cambio, en la práctica actual, bajo el rubro de "historia" lo que se enseña en realidad es historia de las guerras desde el punto de vista de la versión oficial atiborrando a los alumnos de datos y fechas, planes y tratados sin comprender su relevancia. Así se deja al margen a la historia de la vida cotidiana, de los trabajos y oficios, de las mujeres y de los niños, además de eventos

históricamente muy significativos en la vida familiar y comunitaria de los alumnos como emigraciones, aportaciones y hallazgos, despojos y persecuciones que han padecido a lo largo de varias generaciones. Para colmo, generalmente se empieza la clase de historia con Mesopotamia y China, sin poder llegar nunca al presente para comprender algo de lo que se habla en los noticieros y periódicos y que atañe directamente a los alumnos. La práctica actual de puerilizar al niño apartándolo de los problemas reales de su entorno tiene el efecto de mantenerlo en ese estado aniñado a lo largo de toda su vida.

Estos ejemplos bastan para mostrar la arbitrariedad de la enfática léxica en las materias escolares que resaltan ciertos aspectos de la realidad como pertinentes y excluyen a otros de mayor relevancia para el alumno. En esto consiste la violencia simbólica a la que se refieren Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron (1981, 45) cuando escriben que “toda acción pedagógica (AP) es objetivamente una violencia simbólica en tanto que imposición, por un poder arbitrario, de una arbitrariedad cultural”. Me parece que, más grave que la violencia simbólica es la violencia estética al diseñar sensibilidades y subjetividades para los fines que exige las matrices dominantes en una etapa de la civilización.

Además, la violencia simbólica que impone arbitrarios culturales no llega a ser tan peligrosa como la violencia estética que quiebra la subjetividad del estudiante y le impone roles como la de ser el tonto o el payaso del grupo, el inadecuado, inoportuno o inferior a otros compañeros. En tanto institución cerrada, puede generar grados peligrosos de violencia estética ya sea por la continua ofensa de maestros a sus alumnos o por el hostigamiento de un grupo de estudiantes contra un compañero. Cuando algún alumno es emocionalmente más vulnerable que sus compañeros, puede ocurrir el juego cruel de victimizarlo hiriendo su autoestima. Esta situación vulnera a tal grado la identidad inmadura de un niño o un joven que puede llevar en casos extremos a una depresión severa, al suicidio e incluso al homicidio. Los asesinatos recientes en las escuelas norteamericanas son el efecto de estos juegos crueles ante cuyo prendimiento las víctimas buscan salidas desesperadas. La impersonalidad y por ende irresponsabilidad respecto a la identidad y sensibilidad de los alumnos, así como a su vida afectiva, es uno de los nefastos resultados de la masificación y enajenación de esta institución como espacio de reclusión.

La enfática escópica de la matriz escolar en su enunciación arquitectónica se asemeja a la escópica monástica, penitenciaria, burocrática o empresarial según el estrato social. Más

adecuada sería una enfática escópica que imite el estudio de un artista, el taller de un carpintero, un laboratorio de inventor y una biblioteca, ludoteca, videoteca y audioteca combinadas. Por lo contrario, en esta enfática homogeneizadora, el alumno se irá acostumbrado a almacenarse en espacios impersonales, aliterativos y monótonos. El cuidadoso acento en la homogeneidad y la neutralidad seriada y vacía de salones idénticos, trabajos idénticos, uniformes idénticos, paquetes de información idénticos, horarios idénticos produce egresados diseñados por una banda fordista de ensamblaje de identidades pre–laborales ideal para la masificación. Sin negar la necesidad de que todos los estudiantes compartan bases semejantes, tal homogeneización no tiene por qué regir la totalidad del proceso escolar.

Fluxión Escolar

Ya que la matriz escolar germina de la religiosa, buena parte de los mecanismos que implementa se heredan directamente ésta, en particular de las rutinas monásticas cuya estricta regulación del tiempo por medio de horarios se impusieron en los monasterios benedictinos durante la Edad Media (cf. Zerubavel 1985). Lo que regula la matriz escolar y enuncia la autoridad del maestro es la fluxión centrípeta sobre el tiempo de los alumnos, mientras que la asimilación, comprensión y aplicación de conocimientos parecen accesorias. Resulta ilustrativo que, por ejemplo, el Estado establezca la enseñanza en términos de tiempo (en México, los 200 días obligatorios del calendario escolar) más que de reflexión y práctica efectiva de contenidos del conocimiento. El calendario escolar se vuelve prioritario sobre los mecanismos para garantizar el aprendizaje, reduciéndolos al simple examen. Los alumnos que egresan de esta matriz demuestran haber aprendido mejor el arte de pasar exámenes que de comprender un texto, expresarse coherentemente o analizar un problema. Todo en esta matriz gira alrededor de esta fluxión centrípeta del tiempo que empieza a contarse minuto a minuto desde que se cierra la puerta de la escuela hasta que se vuelve a abrir, y desde que el individuo cumple cierta edad e ingresa hasta que egresa de esta matriz.

Se podría pensar que, al circunscribir las prioridades de la matriz escolar sobre el horario más que sobre las aptitudes intelectuales y sociales de los educandos, se practica un ejercicio democrático al exigir lo que supuestamente todos tienen en medida semejante: tiempo. Otros criterios como la creatividad, el servicio a la comunidad, la capacidad de comprensión, de

inventiva, de iniciativa, de solidaridad, de aplicación de conocimientos o de comunicación de ideas serían, según este criterio, profundamente antidemocráticos pues su distribución es desigual. El tiempo, en cambio, es homogéneo y lo que se pretende precisamente en esta matriz es la homogeneización (aunque ultimadamente sólo sea en términos de clase). La matriz corta tajadas equivalentes de la vida de cada niño (con un mínimo de 4 a 6 horas diarias en la educación básica) y exige una inversión adicional dedicada a tareas que usualmente ocupan todo el tiempo de vigilia del menor, a excepción de lapsos para comer y transportarse. Va creando de este modo sensibilidades que perciben la vida como un proceso de cumplimiento de requisitos. No hay tiempo para la ensoñación, la aventura, la convivencia libre con sus amigos y familiares, para el juego y el aprendizaje espontáneo, excepto si tiene perspicacia y logra robárselo. No sorprende que cuando por fin cuenta con tiempo libre durante fines de semana o vacaciones, se recurra a paquetes prediseñados de uso del tiempo para cubrir ese excedente en cursos de verano, VTPs y *tours* fabricados con una distribución rigurosa de tiempos.

Esta regla de oro de la matriz escolar se aplica tanto a los alumnos como a los maestros. La fluxión centrípeta del tiempo sobre el maestro es patente en cuanto se le contrata por horas de clase en vez de por destajo, lo que implicaría estimular la comprensión activa de contenidos por sus alumnos y su relación con la realidad práctica. La regulación monástica del tiempo en esta matriz es quizás el mayor obstáculo para el prendamiento estético imprescindible en todo aprendizaje, pues se cambia de un tema a otro al transcurrir la hora asignada a la materia cancelando toda posibilidad de juego.

La fluxión centrípeta del tiempo en la matriz escolar se enuncia característicamente por dos estrategias, una en el registro escópico y otra en el léxico: la puerta de la escuela y la lista de asistencia, dos mecanismos estrictos de control. Muchos padres se despiertan con la amenaza de esa puerta que se cierra a la hora exacta, ni un minuto más, ni un minuto menos, y se abre con la misma puntualidad. Desde el eje de lo simbólico, esa puerta simboliza el ritual de pasaje del hijo de la matriz familiar a la escolar, del control de la madre al de la maestra, del tiempo flexible al fijo, del ámbito privado al público, de la cultura a la educación y de la matriz a la institución. Todo empieza en esa puerta que establece horarios fijos y que acoge o expulsa al alumno. Es una puerta absolutamente unívoca: está cerrada o abierta en estricto apego al tiempo.

El segundo sintagma característico de la fluxión centrípeta es la lista de asistencia. Por lo general, se citan los apellidos y no los nombres en riguroso orden alfabético y lo más rápidamente

posible para alertar a los alumnos. Se pasa lista como recurso panóptico–acústico que atestigüe sólo la presencia o control del tiempo día a día por la escuela y no la condición afectiva o intelectual de los alumnos en clase. Al maestro no le interesa saber cómo están sus alumnos, pues no se les permite contestar: "Martínez" "dormí muy mal", "Pérez" "me duele la panza", "Ramírez" "mi papá llegó borracho a la casa" –enunciados mucho más significativos respecto a su estado receptivo y emocional y que incide directamente en sus posibilidades de aprendizaje–. Lo que el maestro espera es el simple "presente", indicial de la acumulación de tiempos dedicados a la escuela.

La fluxión centrípeta escolar no sólo opera sobre el tiempo, sino también en la exigencia de acumular información, buenas calificaciones, medallas en los concursos y apuntes en los cuadernos. En la fluxión léxica, las escuelas tradicionales limitan notoriamente la expresión verbal de los alumnos y la reducen a la memorización, como en el simulacro de fluxión abierta de los festivales escolares para exhibir ante los padres que la escuela cumple su función educativa, pero donde los niños mueven los labios imitando las voces grabadas de una comedia musical como el Quijote de la Mancha.[57]

En acústica ocurre lo mismo: los gritos, las risas, el hablar en voz alta entre compañeros son raramente tolerados en el aula para mantener una fluxión cerrada. La modalidad opuesta de la voz del maestro que se hace oír pero rara vez escucha domina el dispositivo monológico. Los micrófonos en la escuela no tienen un uso meramente técnico sino estético de prendimiento, semejante al altavoz favorito de policías de tránsito en México con su tonadita de "avance, avance" cuando el tránsito está perfectamente bloqueado.

En la fluxión somática, es notoria la costumbre de las escuelas primarias, e incluso preescolares, de exigir el control de esfínteres por períodos demasiado prolongados que pueden incluso afectar la salud del niño. El alumno debe pedir permiso para ir al baño y al maestro se le otorga incluso el derecho de negárselo. Esta fluxión se mantiene al exigir la presencia diaria y puntual del alumno en sus instalaciones, así como retener movimientos expansivos o expresivos del cuerpo en las aulas.

La fluxión escópica centrípeta se manifiesta en la acumulación de útiles escolares, la mayoría de los cuales no llegan a utilizarse efectivamente, que se vuelve expulsiva inmediatamente al concluir el curso cuando los alumnos gozan con hacer fogatas de su material o tirarlo simplemente a la basura como un rito simbólico de liberación. Esta fluxión de retener, en

vez de compartir, los útiles escolares para después desecharlos, parece calculado para prepararlo hacia la fluxión retentiva del trabajo y expulsiva en su rol consumista al coleccionar la mayor cantidad de objetos y gastar sus recursos a la mayor velocidad posible.

Proyección paradigmática de la matriz escolar

Por su profunda incidencia social e individual, la adecuada proyección paradigmática que opere en la matriz escolar es de altísima prioridad. A diferencia de la matriz familiar que mantiene una relativa autonomía en cuanto a la selección de enfática dominante ejercida por cada familia, la escolar está dominada por el Estado a través de la Secretaría de Educación Pública donde se define no sólo el qué sino el cómo se imparte. La matriz escolar ha sido por dos siglos la prótesis principal de la matriz de Estado en su función de producir y reproducir la identidad nacional que le interesa a este aparato. Como alguna vez lo mencionó Illich, la escuela es el el órgano repoructor del Estado. Hoy, sin embargo, se vuelve cada vez más la prótesis de la matriz mercantil.

Así como Lutero denuncia la proyección paradigmática de la matriz mercantil sobre la religiosa, puede denunciarse con mayor vehemencia su actual proyección sobre la escolar. En escuelas privadas, los niños ostentan sus juguetes anunciados por la televisión, el modelo del automóvil Suburban que los lleva y los trae, la marca de sus tenis y de su ropa, el modelo de su *laptop*. Esta selección paradigmática no es arbitraria, pues obedece a la prevalescencia actual del modelo económico sobre todas las áreas de actividad social, (como lo ha señalado Marshall Sahlins 1988 y Stuhr 1997 entre otros). Aunque la mercantil domina, también se ejercen proyecciones de otras matrices pero de manera muy superficial como: la militar (desfiles y asambleas de saludo a la bandera), la científica (utilización y producción de textos desde la matriz científica, feria de la ciencia), la religiosa (escuelas de monjas y curas en que se inculca el catecismo y se reza en el aula) y la deportiva (equipos representativos de instituciones escolares en competencias interescolares, alumnos sobresalientes en un deporte que son becados en las universidades).

Como mencioné antes, además de la mercantil se proyecta la matriz industrial en su extracción de plusvalía que presupone una operación por procesos automáticos y homogéneos que garanticen que a mayor inversión de tiempo, mayor cantidad de productos maquilados bajo un modelo industrial–burocrático. Al egresar, así sea sólo con educación primaria, el sujeto ya

habrá aprendido algo más importante que leer y escribir, sumar y restar: sabrá obedecer, vender su tiempo y estarse quieto. La imaginación productiva y reproductiva que Kant distinguió en la mente humana no son facultades exclusivas del artista sino de cualquier individuo, y somos los maestros quienes más requerimos ponerlas en práctica.[58] La inanición estética de la matriz escolar, la más pobre en estrategias para el prendamiento, atestigua la falta de empeño, avidez y perseverancia por la estética que sí encontramos, en cambio, en la mercantil, la religiosa, la médica, la artística. La razón parece ser que la educación se toma por la dimensión semiótica pura, como si sólo se tratara de difundir información. Además, al ser obligatoria, no requiere competir para captar la atención de los destinatarios. A los alumnos se los disciplina y punto.

Habría que reclutar a los creativos de las agencias de publicidad y de la matriz artística para insertarlos en la matriz escolar.

Capítulo 13 La matriz médica

Desde la matriz médica confrontamos el lado más sombrío y el más milagroso de la vida. Aquí se conjugan dramáticamente la cúspide de la tecnología con el conocimiento profundo de los prodigios de la naturaleza. Sin duda que, para caracterizar a la matriz médica, el símbolo de la *enfermedad* es el idóneo, aunque en este caso se trate de un objeto de prendimiento (ya que el prendamiento a la salud es equivalente a la vida). Opera como símbolo por la inevitable carga afectiva, corporal, material y temporal dedicada a combatirla, padecerla o prevenirla.

Ante la matriz médica el sujeto ingresa a un universo con una estética impresionante en sus procedimientos, diagnósticos y curaciones. Las estrategias estéticas de esta matriz y las oportunidades de prendamiento pueden ser tan poderosas que justifican para el médico los años y décadas a su preparación profesional. Entre la ciencia y el arte, el despliegue estratégico de la matriz médica es *im–presivo* al incidir desde la retórica de sus términos y maniobras a una dramática de destreza y disciplina, a la vez que es *ex–presivo* de la inventiva y la filantropía de muchos de sus integrantes (aunque no están ausentes la mercantilización voraz, la ineptitud y la negligencia). Desde luego están los notorios casos de medicina criminal de Josef Mengele y Eduard Wirths que ayudaron a construir el sistema de administración de la muerte en Auschwitz.

Retórica médica

Para presentar su identidad como profesional con suficiente credibilidad, el médico tiene que pasar por ritos de iniciación explícitamente científicos pero tácitamente estéticos ante las autoridades profesionales que certifiquen su ejercicio. Un título significa que logró desempeñarse de manera aceptable en todos los trayectos y pruebas que esta matriz establece. Haas y Shaffir (1982) estudiaron este proceso de iniciación desde una perspectiva dramatúrgica en la escuela de medicina de la universidad de MacMaster en Canadá. En su análisis por observación participativa y entrevistas a estudiantes, estos autores recalcan el vocabulario, vestuario y utilería, es decir, a los registros léxico y escópico, con que se constituye la legitimidad del aspirante a ser médico. Lo extraño de su análisis es que descuidan mencionar nada menos que la somática. Este registro es fundamental en esta matriz, ya que desde la somática se manejan los instrumentos, se explora clínicamente y se interviene al paciente en cirugía y terapias con un grado de destreza muy específico. De hecho, la somática es el registro dominante en esta matriz. La selección de candidatos en MacMaster, como en un gran número de universidades semejantes, requiere un curriculum y una carta de motivos en la léxica, una fotografía favorecedora en la escópica y una entrevista en la que el candidato muestre su dominio de la léxica, la acústica y la somática, además de la escópica de la buena presentación.

En la medicina psiquiátrica, la función de la estética es especialmente importante. El enfermo mental puede padecer una situación de prendimiento por alucinaciones, dolor emocional crónico, impulsos violentos o autodestructivos. Su problema no es estrictamente mental, como lo indicaría el término, sino sensible, nervioso y emocional, pues el esquizofrénico y, especialmente, el paranoico, demuestran grandes habilidades de coherencia y construcción lógica. Entre las estrategias de curación, Bruno Bettelheim (1974, 91–187) demuestra una conciencia aguda del papel fundamental que tiene la estética, y en particular el registro escópico, en una institución para enfermos mentales como la Escuela Ortogénica de Viena. Bettelheim puso en juego su sensibilidad respecto a los pacientes en *Una casa para el corazón,* (*A Home for the Heart)* al afirmar que "la importancia que un edificio tiene en crear el espíritu en su interior no debe ser subestimado." y preguntarse:

#¿Cómo debe ver el paciente a la institución? No debe ser tan pequeña que parezca confinar, ni debe ser tan grande que sea abrumadora. Debe incorporarse discreta y

armoniosamente en el vecindario pero sin pérdida de su individualidad. Debe tener un carácter propio pero no tanto que el paciente se sienta conspicuo al salir. Debe ser sólida y substancial lo suficiente para protegernos, sin parecer restrictiva... Es deseable que exprese cierta gracia en vivir, que apoye cualquier sensación de inseguridad sin dominio, y que apele en forma positiva a nuestros sentimientos estéticos. Debe transmitir unidad, pero debe contener rasgos individuales bien articulados. Debe mostrarnos un rostro abierto y convencernos que en su interior el ser humano individual es la medida de todas las cosas. (1974, 98) (énfasis mío)

Desde nuestra perspectiva, parecería que Bettelheim aplicara categorías de la Prosaica. En la proxémica "debe incorporarse discreta y armoniosamente en el vecindario pero sin pérdida de su individualidad" y en la enfática "debe tener un carácter propio pero no tanto que el paciente se sienta conspicuo al salir", en la cinética y la fluxión "debe ser sólida y substancial lo suficiente para protegernos, sin parecer restrictiva". En la fluxión escópica propone "no debe ser tan pequeña que parezca confinar, ni debe ser tan grande que sea abrumadora" o "debe mostrarnos un rostro abierto y convencernos que en su interior el ser humano individual es la medida de todas las cosas.". Otra vez en la enfática escópica "es deseable que exprese cierta gracia en vivir, que apoye cualquier sensación de inseguridad sin dominio, y que apele en forma positiva a nuestros sentimientos *estéticos*. Debe transmitir unidad, pero debe contener rasgos individuales bien articulados."

Por tener la subjetividad desintegrada, el paciente esquizofrénico manifiesta problemas de somática (siente el cuerpo desintegrado o tiene mala relación con éste) y requiere de la escópica de una escenografía y utilería congruentes para anclar su sensación de estabilidad, así como de la léxica del médico en la terapia, la acústica de su voz tranquilizadora o de la música que acalle sus voces interiores así como de la somática en ocupaciones que lo mantengan en un prendamiento activo con la vida para liberarlo del prendimiento neuronal. Por ello, en los hospitales para enfermos mentales, las estrategias estéticas deben desplegarse por procesos de *im–presión* deliberada, como las describe Bettelheim, donde se rodee al paciente de oportunidades para el prendamiento a través de jardines y estímulos artísticos, conceptuales y sensoriales (todo lo contrario de lo que me tocó ver en el asilo psiquiátrico de la calle de Parque Lira de la Ciudad de México en los sesentas, donde los pacientes se hallaban semidesnudos, en espacios oscuros, húmedos y deprimentes sentados en el piso sobre sus orines con un olor insufrible). A través de

estrategias estéticas el paciente no sólo podría proteger un poco su subjetividad herida y reconocer su derecho a la dignidad estética en su ambiente y por extensión, en su identidad personal, sino equilibrar la *ex—presión* obsesiva de sí mismo con la receptividad a la *im–presión* de manifestaciones benévolas y apacibles de los otros (v.g. desde la retórica léxica o somática tranquilizadora y afectuosa del sanador a la dramática aturdida y asustada del enfermo) en las que no se sienta amenazado y pueda abrirse paulatinamente a la hibridación y co–subjetividad.

El despliegue consciente de estrategias estéticas en esta matriz no sólo incide en la curación del paciente psiquiátrico sino que define, con más frecuencia de lo que imaginamos, la elección del médico por el paciente en la medicina privada (o pública cuando tal selección es posible). De hecho, en nuestro rol de pacientes, difícilmente nos podemos orientar respecto a la habilidad del médico excepto por su despliegue estético. Nuestra situación se agrava cuando pedimos una segunda o tercera opinión, cada una de las cuales es contradictoria. Como carecemos de conocimientos suficientes sobre la precisión del diagnóstico y el acierto del tratamiento, a lo que recurrimos para tomar una decisión médica es con frecuencia a nuestra intuición estética. Valoramos entonces las estrategias dramatúrgicas de las que se valen los médicos para constituir su identidad profesional y decidimos por sensibilidad respecto a la necesidad de seguir o resistir sus prescripciones.

Si reconocemos su legitimidad como médico a través del registro léxico por la exhibición de su título profesional que cuelga escenográficamente al fondo de su oficina, le agregamos a su identidad un peso afectivo adicional de esperanza y agradecimiento por la curación. Al médico le confiamos nuestro bien más precioso, nuestra salud y nuestra vida, al grado de ponernos en sus manos en la más profunda inconciencia de la anestesia. Un médico que delata nerviosismo e inseguridad en la acústica y la somática, a quien se le caen los instrumentos o es torpe al auscultar al paciente, que muestra ignorancia o confusión en la léxica y cuyo consultorio está sucio, desordenado o improvisado en la escópica, nos impele evidentemente a consultar a otro especialista sin tenemos un mínimo de sentido común.

Si un médico expresara asco, disgusto, desconsuelo, frustración o miedo en un examen clínico respecto al paciente, violaría las reglas del juego y arriesgaría su identidad profesional, aunque efectivamente pueda sentir asco, disgusto, desconsuelo, frustración o miedo. La construcción de su identidad como médico le exige en primera instancia representar el papel de neutralidad profesional que logre incidir en la dramática de la imperturbabilidad al inhibir toda

carga afectiva. Si para el paciente un diagnóstico como "tumor" adquiere una carga simbólica aterradora pues se asocia material y afectivamente al cáncer, al dolor y al miedo a la muerte, el médico en cambio debe mantenerse exclusivamente en el eje de lo sígnico estableciendo diferencias entre tumor benigno o maligno, grados de malignidad, melanoma o carcinoma en etapa I, II o III, alternativas de tratamiento, prognosis. Estas son las estrategias con las que el médico logra curarse a sí mismo del horror natural a la enfermedad, y que paradójicamente podríamos considerarlas como estrategias mágicas, pues las oposiciones y diferencias terminológicas en que se proyecta un diagnóstico parecen conjurar la carga de asociaciones con el sufrimiento concreto y personal que tal diagnóstico implica para el paciente.

En esta matriz, no sólo los médicos y las enfermeras despliegan estrategias estéticas. Las compañías farmacéuticas, por lo menos en EU tal como lo mostró un reportaje de *Primetime* en febrero 2002 respecto a la compañía Pfizer, organizan eventos estéticos para el prendamiento de los médicos a sus productos por medio de invitaciones a lujosos sitios vacacionales, hoteles de cinco estrellas, museos de arte con transporte, hospedaje y comida incluidos. Se les ofrece vacaciones todo pagado en la somática, además de regalos como equipos de computación y de sonido o arreglos florales a sus progenitoras para el día de las madres en la escópica, conferencias, pagos de honorarios por asistencia y constancias en la léxica, todo con el fin de lograr el consecutivo prendimiento del paciente a los costosos productos Pfizer, pues es el paciente quien en última instancia cubre estos gastos.

Dramática médica

Proxémica médica

Ingresar a la matriz médica como profesional constituye por sí mismo un acto de proxémica en que el estudiante debe aprender a distanciarse del lego por la jerga profesional especializada que está obligado a memorizar, acreditar y desplegar en sus procesos de enunciación e interpretación. El cúmulo de exámenes a los que se somete evalúa su competencia en la proxémica léxica que acorta la distancia entre sus colegas y la alarga respecto al resto de las matrices. Incluso, desde la proxémica léxica entre los mismos miembros de la matriz, se establecen distancias entre médicos especializados en un campo respecto a los de otros. En tanto estrategia estética, la léxica en la matriz médica construye un vocabulario especializado que

acredite a sus miembros como autoridad para lograr la docilidad del paciente hacia la terapia que se le impone, muchas veces pecuniaria y corporalmente onerosa. Cabe advertir que el vocabulario progresivamente especializado de esta matriz es un instrumento de diferenciación y distinción indispensable para la investigación y la práctica de la medicina, la manera de apresar o tomar con pinzas conecptualmente la variedad de síntomas y problemas pertinentes y que su sentido es básicamente semiótico, sígnico en particular, aunque genere asimismo efectos estéticos. Como lo describe un estudiante entrevistado por Hass y Shaffir (1982, 192) "... es un mundo con un vocabulario... y un vocabulario que, no hay duda al respecto, crea una fraternidad que excluye al resto del mundo y es una verdadera tiranía sobre el lego que no lo entiende". Sin embargo, el médico debe saber columpiarse proxémicamente para acercarse al paciente y lograr que enuncie con claridad sus síntomas y comprenda el tratamiento.

La proxémica acústica en esta matriz impone estilos de enunciación entre médico y paciente que parezcan cercanos, íntimos, confidenciales casi, pero que no rebasen la distancia profesional. Hass y Shaffir hablan de esta necesidad de distanciamiento que nos recuerda el concepto de distancia psíquica de Bullough (1979), pero que en este caso implica una distancia para la observación y la intervención en el cuerpo como objeto de tratamiento, y no, por supuesto, para la contemplación. El médico no busca la experiencia estética a través del distanciamiento ni podría mantener un desinterés en la existencia o no del paciente, pero sí debe mantenerse imparcial respecto al diagnóstico y la terapia. El alejamiento del médico sería entonces más afín al distanciamiento brechtiano en cuanto a que es un corte de la empatía y la identificación para adquirir conciencia de la situación.

La proxémica somática en esta matriz impone tocamientos tan íntimos que serían censurables si se realizaran en otras matrices. El caso del examen clínico por los ginecólogos, urólogos o proctólogos es ilustrativo. [59] La destreza en la proxémica somática es fundamental para el médico, pues debe saber explorar clínicamente al paciente con un acercamiento mayor aún que el que el paciente tiene con su propio cuerpo y al mismo tiempo lograr el efecto de proxémica larga manifestando absoluta indiferencia erótica o afectiva. La proxémica somática que se ha logrado en la medicina actual por prótesis como los brazos robóticos y los sistemas de navegación estereostática o la laparoscopía y el ductoscopio es tan cercana que rebasa las posibilidades anatómicas naturales del médico y, paradójicamente, por la escala micro de

observación alarga la proxémica al perder noción de la identidad de la persona y operar exclusivamente a nivel de los tejidos y células.

Quepa destacar que ciertas prácticas de la proxémica somática obedecen a los criterios de moda y costumbres de distintas épocas. La actual proxémica somática corta de permitir la presencia del padre en el quirófano durante un parto y que la madre sostenga a su recién nacido casi inmediatamente después del alumbramiento, o la tradicional nalgada sosteniendo al bebé de un pie, comprueban que las convenciones de proxémica que en un momento se imponen se desplazan en otro.

Entre las estrategias de proxémica escópica están las batas, cofias, tapabocas, gorros, guantes y gafetes que caracterizan y distinguen entre sí al personal de un hospital y lo distancian de la clientela de enfermos y parientes. Por la epidemia del SIDA, la proxémica somática se alargó con el uso de tapabocas y guantes aún para pacientes dentales. La proxémica escópica se enuncia también en el diseño de hospitales, con zonas para médicos, enfermeras, pacientes externos e internos, zonas de cobro y seguros médicos, servicio social, cafetería etc.. De ahí también la proxémica larga que utilizan los médicos de consulta externa quienes delegan en sus secretarias y recepcionistas la tarea de cobrar honorarios, estetizando su práctica como si fuera puramente filantrópica. Un médico alópata jamás atendería a sus pacientes en una farmacia como lo hace el homeópata. Esta proxémica lo delataría como mero publicista o comerciante de los laboratorios farmacéuticos. En la sala de espera de clínicas pediátricas es muy efectiva la proxémica escópica corta de colocar juguetes que no sólo mantengan a los menores ocupados mientras aguardan su cita sino les creen un ambiente menos intimidante y más afín a su vida cotidiana.

Parte de la proxémica escópica y somática en esta matriz en la actualidad es el aglutinamiento de despachos para consulta externa en centros de atención privados. Hoy estos centros indican una jerarquía en esta matriz, pues pertenecer (a la Torre médica Palmas, o Médica Sur o el Hospital Ángeles) significa ser exitoso y competente por contagio o complicidad tácita de sus colegas (aunque en muchos casos dependa del capital económico o social de su familia, más que de sus méritos profesionales). Su misma monumentalidad arquitectónica logra un efecto en proxémica–cinética escópica de solidez y firmeza en sus servicios médicos que el paciente infiere por asociación con la escópica.

Cinética médica

En la cinética léxica, el médico tendrá que manejar tanto la cinética estable de conocer a fondo la terminología de su campo usada por muchas generaciones de médicos, como la dinámica para actualizarse al asistir a cursos y congresos en que se informe de hallazgos recientes. Este equilibrio entre estabilidad y dinamismo lo enuncia a través de sus diplomas enmarcados y expuestos escenográficamente en la escópica de su consultorio y de sus intercambios verbales con sus colegas. Con este recurso de la exhibición de los diplomas no sólo se significan sus aptitudes sino que se simbolizan sus esfuerzos, ya que cada certificado supuestamente implicó una inversión de tiempo y energía: es un índice en estricto sentido peirceano. Para el paciente esta es una puesta en estética de la destreza e identidad del médico, pues además de recomendaciones personales, no podría inferir de otro modo la legitimidad que requiere para su adhesión a ese y no otro médico.

La cinética acústica en la matriz médica se enuncia en el ritmo de voz con el cual un especialista se expresa ante colegas y pacientes. Es muy sutil la diferencia de ritmo en estos casos, pues demasiada lentitud permite sospechar que el médico no sabría reaccionar con la rapidez necesaria en un caso de emergencia, mientras que demasiado veloz podría indicar superficialidad o nerviosismo, y por tanto el riesgo de error y negligencia. Asimismo, si el ritmo es rápido podría indicar que el médico tiene prisa y no le pone suficiente cuidado al paciente, y si es lento puede ofenderlo como quien trata con un sordo o un débil mental que supuestamente requiere se le hable sí–la–ba–por–sí–la–ba.

La cinética somática óptima de la matriz médica debe realizar con la máxima rapidez posible los tratamientos que puedan ser dolorosos al paciente y al mismo tiempo mantener, como en los registros anteriores, un equilibrio con la estabilidad necesaria para obtener los resultados esperados. Se dinamiza la cinética somática del paciente al obligársele a hacer ejercicios terapéuticos o, por lo contrario, estatizarla al prohibírsele ciertas actividades u obligarlo a guardar cama. En hospitales norteamericanos, por ejemplo, una vez aceptado el paciente para su hospitalización, es colocado en una silla de ruedas aunque pueda desplazarse perfectamente a pie. Al ser dado de alta, es conducido nuevamente en silla de ruedas hasta la puerta del hospital. Con tal cinética somática se expresa su rol de paciente desde que ingresa hasta que egresa del hospital.

A través de la cinética escópica el médico enuncia la estabilidad y confiabilidad de su identidad profesional y la velocidad en que incorpora a su práctica los nuevos inventos

tecnológicos. La utilería característica de esta matriz en esta modalidad es impresionante: máquinas que se desplazan sin fricción de arriba a abajo, a los lados, en diagonal, sillas especiales que suben y bajan y se convierten en camas y camas que se convierten en sillas, puertas que no rechinan y se cierran solas, objetos que atenazan, que transportan, que inyectan, que cortan, que cosen, que funden, que escinden, que observan, que aíslan, que escuchan, que bombean, que conservan y que matan. Dispositivos atiborrados de tubos y mangueras, líquidos y cápsulas de colores, vendas, jeringas, taladros, artefactos de vidrio de mil formas, pinzas, tijeras, y bisturíes de todos los tamaños. Todo esto prueba que la hojalatería del cuerpo humano requiere algo más que un martillo y un desarmador.

Enfática médica

La enfática léxica en esta matriz denomina a las enfermedades de acuerdo principalmente a dos estrategias. Por una parte, utiliza términos derivados del griego como "condrosarcoma" de *condros* (cartílago) y *sarcoma* (crecimiento carnoso) o "osteoplastia" de *osteo* (hueso) y *plasein*, modelar o formar. Innumerables vocablos médicos provienen del griego como la hiperkaliuria, el hipogonadismo, la condrodistrofia, osteocondrosis, osteopetrosis, hemacromatosis, hipoglicemia, la nefritis etc. Recurrir a términos griegos es una estrategia simbólica y estética para la asociación con una tradición longeva que se remonta a Hipócrates y Galeno con la enfática de antigüedad y la sabiduría milenaria, con su consiguiente efecto de respeto y apreciación. Se trata también de un recurso cinético para indicar solidez.

El otro recurso es el de nombrar a las enfermedades por autoría, como el Síndrome de Marfan, el de Fröhlich, el de Alzheimer, el de Loefflerm, el de Lowe, el de Louis–Bar, el de Larsen, el de Stein–Leventhal, el de Guillain–Barré, el de Cushing, el de Hallermann–Streiff, la de Albers–Schönberg, la de Hallervorden–Spatz, la de Little, la de Addison, la de Hodgkin. También se nombran hallazgos como el bacilo de Döderlein, o procedimientos como la maniobra de Celsus–Wigand–Martin, la de Manchester–Fothergill en partos, la prueba de Sims–Huhner, el factor de Hageman, el aparato de Wagner para la ortopedia o la operación de Marshall–Marchetti–Krantz para incontinencia urinaria. Estas tácticas léxicas en la construcción de terminología médica son de índole no sólo sígnica para establecer diferencias, sino simbólica al rendir homenaje a los médicos que contribuyeron. Con esta estrategia se construye la identidad colectiva de esta matriz como un cúmulo de aportaciones individuales y colectivas al interior las

cuales todo médico aspira a inmortalizarse al denominar una enfermedad o procedimiento con su apellido. De este modo espera consolidar su identidad en esta matriz para la posteridad vínculándose simbólicamente con el futuro y con el pasado hasta Hipócrates mismo.

La enfática acústica predominante en esta matriz es la del silencio para denotar tranquilidad y la ausencia de dolor. Se acompaña por desplazamientos ágiles y mudos de camas y sillas de ruedas perfectamente lubricadas por los hospitales. Esta enfática del silencio sólo se interrumpe por los pujidos y bufidos de la parturienta durante el extrañamente llamado "parto sin dolor" (para los ginecólogos) y el llanto de los recién nacidos en el área acústicamente aislada de maternidad. Una enfática acústica adecuada es tanto o más importante que la léxica para convencer al paciente de que el médico está seguro, tranquilo, que sabe de lo que habla, que le interesa de manera especial el bienestar del paciente, que es capaz de ayudarlo. Por la enfática acústica de la matriz médica se acostumbran esos tonos condescendientes del médico y la enfermera hacia el paciente y sus parientes que a algunos nos resultan francamente ofensivos. La imagen que se re–presenta en los filmes y series televisivas de las salas del quirófano, donde sólo se escucha el corazón del paciente y su respiración en un silencio sacrosanto, es una idealización que no siempre se apega a la realidad, pues en cuanto el paciente yace anestesiado, los chistes, la bulla y el comadreo entre médicos y enfermeras son de notarse.

La enfática somática se enuncia a través de tecnologías sobre el cuerpo del paciente y modos legitimados de posturas y tocamientos o tormentos corporales. La obscena postura que tiene que adoptar la mujer en su visita al ginecólogo es inconcebible en cualquier otra matriz. [60] Esta convención contrasta con la enfática somática de la medicina oriental y las terapias alternativas que se centran en las habilidades somáticas del médico para curar y diagnosticar a través de la escópica y somática de uñas, pies, orejas etc. y su relación con el paciente por la relajación y la concentración.

La enfática escópica característica de la matriz médica es la asepsia: toda la escenografía, utilería y vestuario giran alrededor de esta enfática en el blanco inmaculado del vestuario de enfermeras y médicos para ostentar que no hay un rastro de sangre (y diferenciarse de los carniceros, que también trabajan con carne) además de sus guantes, tapabocas, cofias y gorros. Las salas de quirófano tradicionales se diseñan con higiénica azulejería en las paredes, muebles de líneas ortogonales estrictas y materiales lisos como el aluminio, el plástico, el vidrio y la

formaica esmaltados de colores neutros. Baudrillard (1981) menciona estas características de estos objetos que atinadamente denomina como "morales".

Después de la asepsia, la enfática escópica dominante en esta matriz es la óptica: instrumentos eléctricos, electrónicos, isotópicos y nucleares, de rayos X y laser, luz infrarroja y ultrasonido o resonancias magnéticas, toda clase de "escopios" como los estetoscopios, microscopios, radioscopios, endoscopios, ductoscopios, laparoscopios y videoscopios cibernéticos que interpretan resultados.

La selección de un médico sobre otro por el paciente, como lo mencionamos arriba, depende con frecuencia de la enfática escópica con que construye su identidad. Un médico conservador de edad madura probablemente ejerza en un consultorio parco y serio con alguna reproducción de un paisaje enmarcado en paredes de color pardo, tapices discretos y la tradicional bata blanca. En contraste, el médico más joven que quiera hacerse de una clientela también más joven, desplegará una escópica moderna con batas de color, afiches de arte contemporáneo en las paredes y muebles a la moda actual de colores más vivos. Bajo ningún concepto sería adecuada una enfática escópica rústica, o con sillas plegables como las que se rentan para las fiestas, o tipo Luis XIV de filos dorados, pues el mensaje sería que el médico en cuestión es respectivamente primitivo, que carece de estabilidad o que tiene pretensiones de aparentar riqueza y no está al tanto de las innovaciones tecnológicas tan importantes en esta matriz. Intuitivamente, todos los médicos manejan una enfática escópica impersonal y moderna.

Fluxión médica

La fluxión léxica tradicional en esta matriz es cerrada cuando el médico le oculta al paciente la gravedad de su mal y se lo comunica exclusivamente a quien se hace responsable de él. Su rol de enfermo le hace perder hasta el derecho a la verdad sobre su situación. En contraste, al paciente se le exige una fluxión léxica abierta en que comunique a un perfecto extraño sus sensaciones, miedos y sus actos más íntimos como el de obrar, vomitar o copular.

En oposición al registro léxico, al paciente se le prescribe la fluxión acústica cerrada, pues deberá de abstenerse de llorar, gemir de dolor, gritar o maldecir a su médico. Sólo a las parturientas se les permite bufar, pero no gritar. También en la fluxión somática gozan de privilegios pues el éxito del alumbramiento depende de la fluxión somática abierta durante la labor de parto, pero tendrá que controlar su necesidad física de pujar cuando la partera o el

ginecólogo se lo indiquen. En contraste, las mujeres embarazadas que esperan un ultrasonido deben mantener una fluxión centrípeta insoportable en los esfínteres.

Al niño se le prepara para la fluxión centrípeta que impone esta matriz de controlar sus impulsos al no evadir la aguja de la jeringa, tragar píldoras y jarabes con sabor desagradable, soportar la picazón del desinfectante en una herida, quedarse en cama aún cuando tenga suficiente energía para jugar, permitir el examen clínico del médico o la curación aunque sea dolorosa.

El recurso típico de esta matriz para mantener la fluxión somática cerrada de los pacientes son las enfermeras en guardia, quienes vigilan que no se escapen a comprarse un chocolate o fumarse un cigarrillo en algún rincón solitario del edificio. Su función es verificar que se les administren los alimentos, el aseo y los medicamentos a la hora adecuada. Por eso, una vez que se ingresa en calidad de paciente, la identidad del sujeto se trueca radicalmente en su rol eufemístico de “paciente” que lo vuelve sumiso y dócil, dispuesto a esperar durante horas que lo reciba un médico sin reclamar (cosa que jamás haría en la matriz mercantil ante un vendedor o proveedor de algún servicio, que lo es el médico en este caso). Sabe que está prendido. Desde su identidad subordinada, acepta ponerse en posiciones sumamente incómodas para la exploración, tolera agresiones físicas como pinchazos, aplastamientos salvajes de senos y estiramientos de huesos y músculos. Así mantiene una fluxión somática centrípeta que contrarreste su impulso natural de evadir o contestar la violencia de muchos tratamientos. Su rol de paciente implica la pérdida casi total de autoridad sobre su propio cuerpo y su tiempo, hasta de su sueño interrumpido constantemente por las enfermeras de guardia en los hospitales.

La fluxión escópica centrípeta de hospitales como instituciones de reclusión tiene que ser lo bastante fuerte para contrarrestar la tentación de huir de ahí inmediatamente siempre y cuando se tengan todavía las fuerzas y la salud para hacerlo. Por ello la arquitectura de los hospitales semeja a los panópticos carcelarios en que está calculada para que sólo haya un acceso perfectamente vigilado para cada piso o área en donde se alojen pacientes. La humillante batita amarrada con tiritas por detrás que se le impone al paciente, hembra o varón, tiene la función no sólo proxémica de identificación del rol de paciente, sino precisamente de fluxión centrípeta que le impida circular tan ridículamente ataviado. Esta batita, como el uniforme de los presidiarios, cumple la misma función de suspender la identidad profesional o familiar de la persona y enfatizarle que sólo cuenta, mientras porte esa prenda, con su rol de paciente.

Proyección paradigmática en y desde la matriz médica

No ha variado tanto desde la Edad Media la enfática léxica tradicional del médico respecto al paciente que se proyectaba desde la matriz religiosa: al paciente se le amonestaba por enfermarse como si hubiese cometido un pecado y fuera su culpa estar enfermo. Esta estrategia partía de una visión ontológica y moral de la enfermedad como encarnación del Mal, como lo señalaron atinadamente Georges Canguilhem (1986) y Bryan Turner (1984). El paciente era moralmente responsable de su trastorno. Actualmente, esta enfática se combina con otras dos. Por una parte proyecta de la matriz escolar una versión didáctica cuando el médico le explica len–ta–men–te su situación al paciente o cuando se le describen las acciones que realiza ("vamos a poner un líquido gelatinoso sobre su vientre y va a sentir un poco de frío"). Por la otra se proyecta de la matriz familiar una versión paternalista que infantiliza al paciente y se lo trata con diminutivos ("¿cómo está nuestra pacientita el día de hoy?" a una mujer adulta) y se le elogia como a un niño pequeño ("se portó muy bien") estrategia que puede ser adecuada cuando ocurre una regresión infantil en pacientes al sentirse vulnerables, pero que en otras puede resultar muy irritante.

No puede dejar de mencionarse en este rubro la proyección del paradigma turístico en el diseño de hospitales de lujo al estilo de hoteles de cinco estrellas para hacerle sentir al paciente que está ahí por gusto y de paso. Se crea así el efecto estético de sustitución del símbolo médico de la enfermedad por el turístico de la transitoriedad. Este paradigma contrasta con la proyección del carcelario en hospitales públicos del Estado para clases menos privilegiadas y que produce exactamente el efecto estético opuesto: que el paciente ha sido recluido ahí por el delito que cometió contra el Estado de enfermarse y no sólo dejar de ser productivo sino peor, generarle gastos. A consecuencia, tendrá que esperar el fallo del médico en turno al que se le ha encomendado su caso para averiguar si puede salir bajo fianza, con libertad provisional o será sentenciado a permanecer ahí con la desventaja adicional de no contar con abogados defensores.

La estética de la matriz médica ha logrado, sin embargo, conjugar la matriz escolar y la tecnológica–industrial de una manera que desearíamos se proyectara a otras matrices, increíblemente primitivas, como la jurídica y la escolar. Imaginemos que las escuelas y hasta los reclusorios se organizaran desde un enfoque grupal de solución de problemas como se practica en la matriz médica, en vez de la actual recepción pasiva de información en la escuela y el sometimiento estéril de los reclusos en las prisiones.

Capítulo 14. La matriz ocultista

La vacilación, la desesperación, la vanidad, el enamoramiento, la ira, la envidia y los celos son algunas de las motivaciones que conducen hacia la matriz ocultista a un gran número de personas. El núcleo alrededor del cual se aglutinan las diversas prácticas que constituyen esta matriz es la fortuna, la cual se pretende adivinar o manipular a través de los rituales y juegos que cada género ocultista establece. Por ello, el término común bajo el cual denominaremos a los diversos practicantes en esta matriz es el de "adivinadores" y en él se incluyen toda clase de astrólogos, cartomancistas, palmistas, videntes, quirománticos, botomancistas, arúspices, cristalománticos, taumaturgos, brujos blancos y negros, rabdománticos, iluminados, litománticos, bibliománticos, onomancistas, lectores de café, de tarot, de runas, del I–Ching, de la huija, onirománticos, médiums y espiritistas.

Evidentemente, el símbolo que caracteriza a la matriz ocultista es la *fatalidad* o el destino que el adivinador pretende conocer y manejar. Las prácticas ocultistas se pueden ejercer según tradiciones locales profundamente arraigadas o por modas recientes en cafés o medios de difusión como la prensa escrita, internet, radio y televisión. Aunque los géneros varíen y no existe institución que valide a sus agentes, es posible hallar ciertos rasgos en común entre los adivinadores que permiten ubicarlos en una matriz definida por las estrategias particulares que se ejercen en la presentación de sus identidades. De hecho, he seleccionado a esta matriz porque su manera de operar no tiene elementos que le permitan la institucionalización. La matriz médica, por ejemplo, tiene zonas matriciales y zonas institucionales para exigir solvencia respecto a casos de negligencia, fraude o diagnóstico erróneo con estructuras reglamentarias que protegen al paciente, mientras que la matriz ocultista es perfectamente viscosa.

Esta matriz, constituida por procesos de enunciación /interpretación característicos, es fascinante por estar sostenida casi exclusivamente por los alfileres de la estética. Los adivinadores son capaces de generar tal credulidad que puede incidir en la toma de decisiones importantes no sólo en la vida privada de sus clientes sino en muchas ocasiones también pública cuando éstos detentan altos puestos políticos, como la tuvo Rasputín con la última zarina de los

Romanov, Alexandra Fyodorovna, y otros adivinadores ligados a políticos de alto vuelo, por ejemplo, “La Paca” para Chapa Bezanilla en el caso de Raúl Salinas de Gortari. Amasijos esotéricos como las runas, la búsqueda de la espada de San Mauricio y de los huesos de Guillermo I así como la apropiación de los legendarios tesoros de los Habsburgo entre otros fueron celosamente cultivados por Heinrich Himmler, Adolf Hitler y Rudolf Hess para controlar el destino del mundo en los rituales de indoctrinación de la SA, la Gestapo, y la SS (cf. Mandoki 1999). Vale por ello averiguar sus mecanismos ya que son, a todo lo largo y lo ancho, típicamente estéticos.

La estrategia de construcción identitaria que despliegan quienes ejercen en esta matriz debe producir el efecto de que son iniciados en conocimientos esotéricos y dotados de capacidades especiales que les permiten descubrir los símbolos ocultos en la vida de una persona, interpretar su interioridad, leer su pasado y futuro, influir sobre la suerte y destino de terceros y en algunos casos hasta establecer comunicación con los muertos. Se recurre al adivinador con la creencia de que aún en el azar existen leyes escritas en códigos arcanos, y que conociéndolas se puede controlar el destino, centro nodal hacia el cual convergen las energías afectivas del cliente y las enunciativas del adivinador. Si existe orden en el caos, ¿por qué no controlar lo azaroso?

Retórica ocultista

Como en todas las matrices, la ocultista se despliega en los cuatro registros: la léxica persuasiva de los adivinadores y sus particulares códigos de horóscopos, tarot, etc., la acústica en el uso de la entonación y silencios, la somática de los rituales y la escópica de sus fetiches, amuletos, cartas de adivinación, piedras, etc. De ahí que las distintas prácticas ocultistas se distingan por el predominio de un registro sobre los otros. En los rituales de brujería predomina el registro somático por las danzas e ingestiones de precipitados de hierbas, mientras que en la lectura del café, runas, I Ching y tarot predomina el léxico auxiliado por la utilería escópica. La acústica está en las personificaciones vocales de médiums en sesiones para contactar a los muertos donde el impacto se produce por la voz, además de la somática convulsiva del enunciante.

En el registro léxico, y desde el punto de vista de la teoría de los actos de habla, el adivinador viola las máximas del Principio de Cooperación de Grice (1975), en especial en la Máxima de Calidad (no digas lo que creas que es falso o falto de evidencia), la Máxima de Cantidad (sé

informativo pero no más de lo necesario), la Máxima de Relevancia (sé relevante) y la de Modo (sé claro, sin ambigüedades, breve y ordenado). A pesar de estas faltas del adivinador, el cliente se atiene puntualmente al Principio de cortesía de Leech y aun al Principio de caridad de Davidson al suspender la duda, otorgar credibilidad e incluso autoridad al enunciante, aunque sea totalmente vago y ambiguo. Las reglas de cortesía se imponen en estas interacciones pues el cliente se sabe cómplice de la interacción por el simple hecho de haberla solicitado. Es un juego que ambos, el cliente y el adivinador, quisieran fuese verdad por la necesidad de lograr resultados y de poseer las facultades de hacerlo. Por estrategias estéticas juntos crean un "círculo mágico" (en el sentido lúdico de Huizinga).

Este matriz es sumamente pródiga en sintagmas escópicos pues utiliza velas, cartas del tarot, runas, monedas antiguas, talismanes, figuras de ceniza, tierra o sal, amuletos, hierbas especiales, estatuillas, pirámides y esferas de cristal, cuentas sin valor material, cuarzos, imanes, barajas, inciensos, tazas de café, polvos, huijas, collares de ajos, figuras del zodíaco, huesos, piedras, conchas y caracoles entre otros en una larga lista de utilería adivinatoria. Los objetos que se seleccionan para operar en esta matriz deben tener una cualidad aurática o misteriosa que se distinga de lo cotidiano: no se puede sustituir una vela por un foco de 60 watts, el tarot por cartas de un juego de memorama, la hierba santa por un manojo de espinacas o el incienso por un desodorante ambiental. El mecanismo por el cual estos objetos adquieren esa cualidad aurática es por la proyección paradigmática al tomar prestada la carga simbólica de otra matriz. Así las velas y el incienso se auratizan por la proyección de la matriz religiosa, las hierbas de la matriz médica, las cartas astrales de la astronomía y las cartas del tarot, un juego de entretenimiento en la Edad Media que adquiere gran popularidad con la invención de la imprenta, se auratizan por la carga de tiempo de 6 siglos. La principal proveedora de utilería a la matriz ocultista es la religiosa, como el I Ching, texto del confucianismo, o la Cábala y su numerología.

Ya analizaremos estos registros combinados con las modalidades dramáticas, pero lo que amerita un análisis más detallado en este rubro son las paradojas y simulaciones con las que está construida la retórica ocultista. Por eso he dicho que esta matriz depende de los alfileres de la estética. Pude encontrar cuatro simulacros: 1) el mecanismo im–presivo como si fuera ex –presivo, 2) el eje sígnico como simbólico, 3) lo casual como fatal y 4) la identidad como individualidad. La primera consiste en que, siendo el ocultismo un mecanismo típicamente *im–presivo*, se presenta como si fuese netamente *ex–presivo* donde supuestamente el más allá el se

expresa por boca del médium. A partir de la pura construcción retórica, se crea la impresión de que el adivinador posee la dramática privilegiada para acceder lo oculto y emerger de ahí al articularlo en la retórica.

El segundo simulacro es aún más interesante: en esta matriz el eje de lo sígnico se presenta como si fuese el eje de lo simbólico. (cf. Tomo I, caps. 10–11) Las cartas del tarot, los horóscopos, las runas, las líneas de la palma de la mano son sígnicos por depender de oposiciones y diferencias como lo señaló Saussure respecto a la lengua. Un signo del zodiaco se opone a otro o una carta a otra del tarot, como una palabra a otra en el sistema de la lengua. Sin embargo, se presentan como elementos del eje de lo simbólico al atribuírseles una carga energética de poderes ocultos, una carga temporal de tradiciones añejas y una carga por el material de que están hechos los amuletos, talismanes y piedras especiales. La carta astral o el horóscopo chino, como sistemas de oposiciones y diferencias del hecho azaroso del momento del nacimiento, se asocian a metales, piedras, colores, números, puntos cardinales, partes del cuerpo humano, elementos naturales, animales, letras, horas del día y de la noche, días de la semana, flores, ángeles etc. como si tal asociación estuviese predeterminada. Mientras en el eje de lo simbólico la relación entre simbolizante y simbolizado es estrictamente motivada, es decir, necesaria y no contingente (el diamante adquiere su valor simbólico por el esfuerzo físico de sacarlo de las entrañas de la tierra, por la destreza de pulirlo, por su valor de cambio basado en la demanda, por su permanencia en el tiempo, por su deseabilidad como joya u objeto decorativo en su valor de uso, por sus cualidades materiales como brillo y dureza, por su carga afectiva asociada al ritual familiar en un anillo de compromiso) en la matriz ocultista esta relación es completamente arbitraria, como la que vio Saussure entre significante y significado. Esta arbitrariedad, paradójicamente, no es arbitraria, pues los “símbolos” ocultistas no son en realidad más que signos por lo que esa relación de arbitrariedad es inevitable. Nada vincula al signo de escorpión con el topacio, el agua, el rojo oscuro, los genitales, el día martes, el clavel o el planeta Marte. Sin embargo, esta arbitrariedad en asociaciones presentadas como necesarias, le permite al adivinador presentar su identidad como experto en su campo al mantener cierta consistencia en sus enunciados. La práctica continua de estas asociaciones las llega a sedimentar de tal modo que se reifican y producen el efecto de verdad necesaria y de realidad permanente (como la convicciónde Joseph Goebbels de que al repetir suficientemente una mentira termina por convertirse en verdad). Este inventario de asociaciones de signos de la matriz ocultista es,

asimismo, distinto al juego de semejanzas y afinidades que Foucault (1984) señaló en la episteme renacentista, pues se basaba en una visión de analogías entre macrocosmos y microcosmos y las asociaciones obedecían a paradigmas metafóricos con reglas precisas para formular las isotopías. En las asociaciones ocultistas, en cambio, no hay relaciones metafóricas ni sinecdóquicas pues está ausente cualquier esquema de configuración asociativa. Lo que hay es una simple yuxtaposición caprichosa de significantes.

En suma, el simbolismo ocultista disfraza una yuxtaposición fortuita de significantes como si fueran analogías ineluctables desde el origen de los tiempos. Recordemos que para Goux (1990, 49) hay un proceso lineal donde el signo sustituye al símbolo que va del instrumento al fetiche, del fetiche al símbolo y del símbolo al signo. En los casos en que esta evolución ocurre, como en la economía del oro–moneda–billete–tarjeta de crédito, queda una huella en el signo del símbolo que lo precede, mientras que los signos ocultistas presentados como "símbolos" se adelgazan sin dejar huella alguna. En este perpetuo juego de significantes, el adivinador agrega más y más series: asociará un pez con la suerte en los negocios, con el ángel Uriel, la esmeralda, una carta del tarot, un metal.

Una tercera simulación consiste en que la matriz ocultista, como ninguna otra, goza, por su misma viscosidad, de licencia para jugar caprichosamente con su combinatoria. Sin embargo, se presenta como si se tratara de una necesidad intrínseca del destino pero que, inexplicablemente, puede ser afectada en forma radical por el talismán o fetiche adecuado.

La cuarta simulación de esta matriz es pretender captar la individualidad de una persona en términos que pertenecen a la identidad (fecha y lugar de nacimiento y los sintagmas que despliega en la presentación de su identidad). Siempre que se haga referencia a lo que una persona es, se estará refiriendo a su identidad, nunca a su individualidad puesto que es semióticamente inaprensible excepto a otros niveles como son los signos vitales.

En este juego de inversiones donde el signo se presenta como símbolo, la im–presión como ex—presión, la arbitrariedad como necesidad, la vacuidad simbólica como plétora y la identidad como individualidad, el adivinador tiene las respuestas para todo (en contraste al filósofo quien tiene preguntas para todo).

Dramática ocultista

Más que leer el futuro, en lo que los adivinadores son expertos es en leer los enunciados inconscientes que delata el cliente a través de los cuatro registros y modalidades. No ven más de lo que cualquier persona medianamente sensata y perceptiva puede ver en una interacción cara a cara: si el fulano es flojo o activo, tímido o extrovertido, cálido o frío, tenso o relajado, su autoestima, frustración, desplante, encanto. Tienen además licencia de decir lo que sería socialmente incorrecto en otros contextos, como dar consejos, opiniones y calificativos sobre la persona. Aquí está un aspecto netamente matricial del ocultismo, como una madre sin pretensiones de infalibilidad que mima y malcría al revertir toda responsabilidad sobre el destino.

Proxémica ocultista

Edna Aphek e Yishai Tobin (1983) se propusieron elucidar los mecanismos discursivos de producción de credibilidad en esta matriz por palmistas israelíes a través de los registros acústico (paralingüístico) y léxico (lingüístico), parcialmente escópico (escenografía, utilería) y somático (parte del ritual). Aunque dejaron sin explorar al vestuario y lenguaje corporal, registros clave para comprender estas estrategias, su trabajo resulta útil por la información que provee respecto a las modalidades de la dramática. La aptitud del adivinador está siempre a prueba para mantener la fidelidad del cliente en visitas recurrentes.

Estos autores clasifican a los palmistas según tres tipos característicos: (1) el "clásico" que es pintoresco, generalmente tipificado por mujeres cartomancistas y lectoras de café que usan lenguaje informal, (2) el "científico" más común entre varones quienes usan un lenguaje más técnico y sintácticamente más elaborado y formal y (3) el intermedio. Los autores señalan que aunque el lenguaje utilizado en su estudio fue el hebreo, sus conclusiones son aplicables también a adivinadores en inglés y español. Sin embargo esto no es del todo cierto ya que en el idioma hebreo no existe la distinción proxémica entre tú y usted como en español y francés, lo cual tiene efectos importantes en la interacción. Es probable que si los adivinadores estudiados por Aphek y Tobin hablasen castellano, el adivinador clásico se dirigiría al cliente con el "tú" y el "científico" con el "usted" lo cual altera radicalmente la proxémica.

Se puede deducir del mencionado estudio que la proxémica léxica en el adivinador clásico es muy corta ya que, según los autores, utilizan lenguaje coloquial, acortan las palabras largas,

eliminan pronombres relativos y ciertos marcadores sintácticos, además de que incurren en errores gramaticales comunes. El adivinador "científico" en cambio maneja la proxémica léxica más larga v.g. "lenguaje educado–standard, usualmente en el registro formal, a veces derivando en lo 'científico'". Toma palabras del inglés "que son marcadores de un estándar profesional y formal, discurso educado, así como el uso de términos 'técnicos'" (Aphek y Tobin 1983, 290). Aquí puede notarse cómo seleccionar términos idiomáticos tiene reverberaciones simbólicas en la Prosaica por su vínculo a ciertos imaginarios particulares: usar el árabe se asocia a un mundo del pasado, mágico, irracional, intuitivo, exótico; usar el inglés, por lo contrario, se asocia a un mundo moderno, racional, eficiente, tecnológico.

En este estudio puede verse la estrategia de un adivinador a través de cuatro párrafos: en el primero critica al cliente por su falta de armonía haciéndolo sentir inseguro, y en los tres siguientes lo elogia por su energía, estructura e imaginación para acabar por seducirlo con proxémica más corta.

Los autores se concentran en aspectos prosódicos, extralingüísticos y paralingüísticos como entonación, tensión pausas, titubeos y silencios en 35 grabaciones de entrevistas entre adivinadores y sus clientes. Aunque no interpretan los resultados de este registro, nos dan una pista sobre la proxémica acústica de esta matriz. En unas tablas se anota sólo el volumen como recurso más bien de enfática acústica, pero puede conjeturarse que el adivinador "clásico" desplegará proxémica acústica no sólo corta sino íntima a fin de crear el ambiente confesional para la puesta en escena en que un extraño se atribuye el derecho de opinar sobre asuntos personales del cliente.

En el tipo "científico" la proxémica somática es larga al hacer citas por teléfono a través de su secretaria y confirmarlasun día antes (al estilo de un dentista), y advertir al cliente que de no presentarse o cancelar la cita tendrá que pagarla. El "clásico", en cambio, ejerce una proxémica somática más corta y es mucho más informal y flexible respecto a las citas imitando más a un salón de belleza o la visita de un amigo muy cercano; por supuesto no utiliza secretaria.

En la proxémica somática y escópica, el "científico" cubre las manos del cliente con un líquido negro e imprime las huellas de ambas manos en un papel blanco. El cliente se lava las manos con un jabón especial. El adivinador tiene formas impresas especiales para anotar los signos e informa al cliente de la posibilidad de entregarle una descripción detallada por escrito por una cuota adicional. La proxémica del "clásico" es mucho más corta, pues toma la mano del

cliente para leerla directamente con ayuda de un clip común y analiza hasta las protuberancias de la mano, es decir, "trabaja en las tres dimensiones".

La proxémica escópica del adivinador "clásico" es tan corta que recibe al cliente en su departamento sin distinguir el setting del ámbito familiar al de su oficio y, como lo consignan los autores, el lugar está desordenado (periódicos viejos apilados, cucarachas, etc.). El adivinador "científico" en cambio recibe al cliente en un despacho funcional tipo consultorio con muebles modernos y sala de espera; se sienta tras un enorme escritorio y todo está impecable.

Para construir su identidad y legitimarse, podrá inventar que estuvo un año recluido en un retiro en Al–Wakra o en Dashowuz para iniciarse con una anciana sabia que conservó por tradición oral una omnisciencia milenaria. Jamás confesará que simplemente compró un librito por amazon.com o que fue a un cursillo de fin de semana en un despacho de contadores. Eso rompería inmediatamente el hechizo.

Cinética ocultista

La cinética léxica de los adivinadores es tan contradictoria como las simulaciones antes mencionadas: por un lado es muy dinámica en cuanto a que se permiten brincar de un tema a otro sin ilación, pero se vuelve estática al estancarse en ciertos términos para producir el efecto de que lo se está diciendo es de suma importancia.

Aunque será necesario confirmar o refutar por estudios empíricos, se puede conjeturar que la cinética acústica será más dinámica en el palmista "clásico" que en el "científico". Lo conjeturo porque los enunciados informales suelen ser más dinámicos que los formales cuyo efecto se presenta como resultado de un proceso totalmente razonado e intelectual.

En el fortunismo predominantemente somático como las limpias y la brujería para quitarse una "mala vibra", hacerle un "trabajito" a un rival en el amor o en el empleo, se requiere mayor cinética somática que léxica, pues las técnicas utilizadas se basan en los movimientos corporales del brujo que acompañan a las incantaciones. Puede utilizar cartas velas, cartas, hierbas, huevos, flores, las líneas de la mano o la forma de las uñas, los pies e incluso del pene en la nueva modalidad de la falomancia, pero siempre se trata de objetos a los que se les atribuye particular simbolismo.

Los materiales de la utilería ocultista necesitan proyectar un efecto de cinética escópica sumamente estable, es decir, que parezcan ser el legado de una tradición arcana. Se injerta una

carga de tiempo milenaria desde los vedas o las dinastías chinas para producir el efecto de simbolización de estos significantes. Sin embargo, fueron los adivinadores quienes desplegaron una cinética particularmente dinámica en la primera mitad de los noventas como comerciantes al utilizar internet para publicitarse, siempre bajo la imagen de practicar usanzas muy arcaicas. Hoy se ofrecen por este medio sanaciones, reiki, numerología, cartas astrales, horóscopos chinos etc. para incrementar las ventas de los negocios de sus clientes. Se han inventado nuevas técnicas como el "sistema de diseño humano" y otros para mejorar las relaciones de pareja y el autoconocimiento, pero ningún adivinador, por más cibernético que sea, propondrá leer el futuro del cliente a través de su disco duro, la marca de su reloj o automóvil, aunque sean mucho más reveladores de su identidad.

Enfática ocultista

La enfática léxica predominante en esta matriz gira en torno a temas como el amor, el dinero, la familia y el éxito profesional y social del cliente, su reconocimiento por los demás, la felicidad, los viajes y su "mundo interior, es decir, el ego del solicitante en una especie de egomasaje. Un recurso de prendamiento importante en esta matriz es la enfática del exotismo. Por eso se ofrece la geomancia de Kazajstán de hace miles de años en el Kumalak, la podomancia originaria de la antigua Persia, la cartomancia de Mlle. Lenormand, el Feng Shui, Vaastu, Wicca, la astrología védica y maya.

Un adivinador analizado por Aphek y Tobin (1983, 292) encuentra al cliente estresado y le aconseja "debes ser una persona más armoniosa" en la léxica, pero "a–r–m–o–n–i–o–s–a" en la enfática acústica. Las pausas producen suspenso mientras que las palabras más enfatizadas acústicamente son los significantes alrededor de los cuales el adivinador teje su enunciado.[61]

#*Tienes una <u>imaginación</u> excepcional. La mayoría de la gente no tiene una <u>imaginación</u> creativa. Para la mayoría de la gente su <u>imaginación</u> está limitada. Sí, la cantidad de tu <u>imaginación</u> es excepcionalmente buena; eso te va a ayudar en todas las áreas de la vida. No hay áreas de la vida donde tú no puedas decidir explotar tu <u>imaginación</u>. Ninguna. Ninguna. Y, por lo tanto, esa es una de las razones por las que puedes trabajar en tantos campos. Puedes tomar diez trabajos diferentes en una planta industrial por tu <u>imaginación</u> y porque eres talentoso. Puedes intentar diez diferentes cosas en un campo específico por tu <u>imaginación</u>. Hay una*

imaginación fantástica aquí cuantitativa–cualitativa y comprensivamente, sí, podrías empezar de nada y crear algo. (Aphek y Tobin 1983, 293)

Además de la evidente falta de imaginación discursiva del adivinador, puede verse el encadenamiento sintagmático por aliteraciones: "imaginación" es la palabra clave; "tú sí–otros no", otros cantidad limitada– tú cantidad excepcional, ayuda en áreas de la vida–puedes explotarla en áreas de la vida, diez trabajos–diez cosas. De esta manera la enfática léxica estática hace parecer que el meollo del destino del cliente depende de su imaginación.

Estas enfáticas se utilizan, sin embargo, para disfrazar el hecho de que la mayoría de los enunciados ocultistas despliegan una enfática no marcada. Aphek y Tobin definen al lenguaje de la adivinación como "omniscópico" (*omniscopus*). Por este término los autores entienden al uso de lenguaje no preciso y aplicable a múltiples situaciones en las que el cliente pueda identificarse y proveer un significado personal a significantes abstractos e impersonales. El lenguaje omniscópico opera por medio de sintagmas que se cancelan mutuamente pero que parecen realzarse como "*o* lo hiciste hace mucho tiempo *o* estás a punto de hacerlo", "después de que pasó *o* después de que pase...". Es característico el uso de cualificadores como "quizás", "también", "frecuentemente", "alguien", "algo", así como el uso de escalas como "más que", "menos que" en las que el cliente deberá ubicarse. Creo que el término de omniscópico no es muy feliz, pues significa la visión del conjunto (de omni todo y scopia visión), cosa que no ocurre en este caso. Me parece que puede acertarse más en designarlo como no marcado, es decir, no define ningún énfasis en nada, vago, impreciso.

Cuando se trata de una interacción cara a cara, el adivinador creará la ambientación necesaria para producir un efecto de hermetismo y misterio por la enfática escópica. Lamentablemente, no se registra el vestuario en el estudio de Aphek y Tobin, pero se puede inferir que el "científico" usa un vestuario formal como traje y corbata; incluso una bata blanca para enfatizar la proyección de la matriz médica. El "clásico" en cambio probablemente usa un vestuario informal como faldas largas y amplias de tela delgada, estampada de formas confusas y orgánicas, con aretes y collares pesados y muchos anillos grandes en cada dedo. Estas telas se asocian con los velos que supuestamente nos ocultan la verdad, el estampado orgánico con la madre tierra o al eterno femenino cuyos secretos detenta el adivinador. Las joyas pesadas complementan una imagen barroca, irracionalista e intuitiva en que se acumularían historias, vidas y secretos.

Fluxión ocultista

Ser un buen adivinador requiere forzosamente una fluxión léxica profusa. No importa cuán poco tengan realmente que decir, el adivinador tien que aparentar que se le aglomeran las ideas a una velocidad vertiginosa. Contasta la fluxión de los adivinadores con la fluxión cerrada en los clientes quienes están interesados sólo en lo que pueda decir de ellos. Con la coartada de impulsar el desarrollo interno y para seducir al cliente, los adivinadores abren su oferta a un increíble repertorio de técnicas, aparentemente imposibles de manejar en una sola vida, pero que anuncian profusamente desde la cromoterapia, la metamórfica, la reflexología, la sanación por arquetipos, y la kinesiología, el reiki y etcéra.

#Estoy orgullosa de ofrecer conjuros básicos (renovar el amor, buena suerte, remover impurezas) lecturas de tarot y de hojas de te, orden de cristales, horóscopos semanales, esquemas numerológicos, estudios de compatibilidades e interpretación de sueños. Me dedico intensa y personalmente a cada servicio que ofrezco. Tus resultados de profundidad serán discretamente enviados a tu correo electrónico a 72 horas de recibido. Sólo practico energía positiva y magia, y como tal, no haré conjuros de venganza o a dañar a nadie. [62]

La simbiosis entre la fluxón abierta de los adivinadores y la cerrada de los clientes opera cuando una palabra, por ejemplo, ·"envidia" es mencionada y de inmediato dispara una cadena de asociaciones llenadas por el cliente. En los adivinadores televisados, el enunciado es totalmente centrífugo e impersonal pues está dirigido a todos los receptores potenciales, pero debe producir el efecto de estar dirigido a cada persona en particular de modo que el espectador, al oír la mención de su signo del zodiaco, sienta que lo interpelan directa, íntima y personalmente a él o ella, como si pronunciaran su nombre y apellido. Uno puede realizar viajes astrales, conocer el karma, comprarse muñecas wanga para el dinero, la suerte y la venganza, comprarle un encantamiento bueno o malo a alguien por $3.99 dólares americanos teniendo tarjeta visa, mastercard y American Express, y generarle mal aliento o depresión. [63] No existen límites para estra matriz que atrapa incautos sin gran esfuerzo.

Tras la inquietud del cliente se oculta un afán de control de la vida de los otros y de la propia, un sentido profundo de impotencia, muy bien captado y utilizado por los adivinadores: "Finalmente, un método único que muestra cómo puedes poner a cualquiera bajo tu conjuro

hipnótico y hacerlo obedecer tu voluntad. Empieza a ver resultados dramáticos en sólo 29 días o menos, de lo contrario se te devolverá cada centavo”, dice un anuncio en internet.

Proyección paradigmática en la matriz ocultista

Para constituir su identidad y credibilidad, la matriz ocultista requiere importar paradigmas de otras matrices como la médica en los casos del adivinador “científico” prácticamente calcada de la consulta clínica en la que el médico se atribuye el derecho de regañar al paciente por tomar demasiadas grasas, no hacer suficiente ejercicio y fumar. El adivinador “clásico” proyecta un rol maternal al hablar como la mamá, la madrina, la tía o la abuela del cliente para fincar su autoridad de dar consejos. De la religiosa se proyectan tradiciones desde el I–Ching y el Tao, las culturas babilónica, egipcia, maya, persa, hindú, china, y japonesa, así como religiones paganas nórdicas hacia el ocultismo para crear una apariencia de solidez y permanencia. También participa la matriz empresarial con cursos y consejos apuntados hacia el éxito financiero como en la dianética y el reciente “Sistema de diseño humano”.

Si esta matriz se ha mantenido por milenios desde figuras como la de José, adivinador del faraón, Nostradamus, los magos y adivinadores de Moctezuma entre innumerables otros, es porque tiene sin duda un gran respaldo social.

Capítulo 15. La matriz artística

Paradójicamente, la matriz que más ha contribuido y la que más ha obstruido la comprensión de la estética ha sido la matriz artística. Tal es el caso por la tendencia de la teoría del arte occidental a usurpar algunas prácticas estéticas como exclusivas de su campo e ignorar desdeñosamente otras sobre la base de dos falacias: 1) ser la única que trata con la dimensión estética (como si no hubiera estesis en otras actividades como las religiosas, deportivas, políticas, turísticas, etc.) y 2) ser la que trata únicamente con la dimensión estética (como si el arte careciera de dimensiones políticas, económicas, semióticas y sociales). Por algo será que, a pesar de los tozudos esfuerzos de la teoría estética tradicional para establecer con claridad sus conceptos, las categorías relacionadas a lo artístico permanecen aún bastante confusas, pues no ha

logrado producir una demarcación adecuada del concepto de “arte” que abarque la diversidad de prácticas artísticas.

Y es que ha confundido la apología con la teoría, al plano evaluativo con el descriptivo, y ha producido una gran cantidad de discursos que en apariencia estudian pero que en realidad ensalzan al arte. Me parece que el gran arte no necesita de encomios ni justificaciones, pues se sostiene en sí mismo por la apreciación de su público. Es de sospechar entonces que en múltiples casos tal justificación no es tanto del arte como del autor del discurso en tanto “experto en Poética”, es decir, una estrategia de presentación de identidad profesional de los miembros del *artworld*.

Esta vinculación tradicional entre estética y arte no es casual, pues si la estética estudia la sensibilidad humana y su disposición al prendamiento, y si el arte consiste en la deliberada construcción de artefactos que se consuman sólo en el prendamiento, esta asociación es lógica. Sin embargo no por ello es exhaustiva, pues estos artefactos se construyen también para el sostenimiento económico del artista además de usos ulteriores como la legitimación y distinción social del propietario o la promoción de funcionarios. Mientras el prendamiento científico y teórico se vincula a la necesidad de comprender, el religioso de venerar y el familiar de aglutinar a sus miembros, el prendamiento artístico se realiza para divertir y deleitar. Se trata de una matriz plenamente apoláustica pues su principal objetivo es el placer.[64]

Lo que caracterizaría a la matriz artística occidental es el símbolo alrededor del cual confluyen todas sus prácticas y desde el cual adquieren un sentido distintivo en tanto “obras de arte”. Podemos reconocer al símbolo por excelencia de la matriz artística como *la fantasía* (del griego *fantastikós*, lo que se puede presentar o mostrar, equivalente a *fantázein* o hacer visible) pues, si bien no está ausente de otras matrices, sí en cambio se erige en esta matriz como su principal razón de ser. La fantasía en esta matriz es simbólica por la enorme inversión de energía, material, tiempo y carga afectiva que se invierte en ella. En la ciencia hay también un importante grado de fantasía , pero el objetivo principal del científico no es la invención de mundos fantásticos sino imaginar y construir herramientas para explicar algunos fenómenos. La fantasía en la ciencia está al servicio del conocimiento, de la construcción de teorías. En cambio el artista sí busca la fantasía por sí misma, pues no requiere dar explicaciones de nada y a nadie. Aquí la dimensión de lo fantástico ostenta la libertad que se ha tomado el artista de inventarla y recorrerla

y se despliega con extraordinaria destreza y paciencia por las grandes figuras del arte a pesar de no ser directamente útil para la sobrevivencia.[65]

La fantasía no es, sin embargo, una cualidad exclusiva de la matriz artística en la misma medida en que tampoco lo es la dimensión estética. Todas las matrices constituyen realidades en buena medida imaginarias, pero su naturaleza imaginaria es implícita e inconsciente al presentarse como factuales. Asimismo, en todas las matrices es posible ejercer diversos grados de fantasía (como en la matriz ocultista o la religiosa), pero sólo en la artística constituye el símbolo hacia el cual convergen todas sus prácticas. El artista crea y exhibe deliberadamente a sus criaturas como artificios (del latín *artificium*, obra de arte) producto de su imaginación y como táctica de perceptibilización de *fantázein*, lo maravilloso, lo deslumbrante, lo asombroso. Si la realidad socialmente construida se elabora de acuerdo a ciertas reglas, consensos y negociaciones, el arte en cambio crea realidades distintas a la vida ordinaria, realidades alternativas que proponen una versión otra, explícitamente fabulosa y en función a requisitos diferentes, es decir, una di–versión (del latín *di–vertere* verter o voltear en otra dirección).[66] Bertolt Brecht, un autor comprometido con el marxismo al grado de ver en el arte una herramienta para provocar la toma de conciencia de clase, tuvo sin embargo que reconocer que la función del teatro es, en primera instancia, divertir: "desde tiempos inmemoriales la misión del teatro –como la de todas las artes—ha consistido en divertir a los hombres." (Brecht 1976, 109) Que la diversión sea un ingrediente básico del arte no implica que todo lo divertido sea arte, pero sí que todo arte, sea refinado o vulgar para algunos gustos, tendrá que divertir a alguien.

El artificio permite esta presentación de versiones alternativas con un cierto grado de fabulación y necesariamente otro de plausibilidad sin las cuales no se lograría el prendamiento a sus propuestas. Esta creación de lo fantástico es la respuesta artística a la "pulsión escópica", concepto lacaniano que Roman Gubern (1996, 10) define como "el irresistible apetito de ver". Yo agregaría que también responde a pulsiones acústicas, hápticas, gustativas y olfativas, es decir, al apetito de oír, gustar, oler y tocar más allá de lo ordinario, y si el cuerpo humano tuviera más sentidos, habría más pulsiones. Al artista no le preocupa convencer de la verdad de sus enunciados –como en cambio sí lo hacen el científico o el sacerdote– sino di–vertir a su público al hacerle oír, tocar, saborear y ver lo que sería inaudible, intocable, insaboreable e invisible sin la mediación de su fantasía.

Lo que aquí está designado como matriz artística no equivale a lo que la estética angloamericana denomina como *artworld*, pues éste abarca sólo una parte de las manifestaciones artísticas, las llamadas "bellas artes", que se producen/reproducen para un grupo selecto de miembros. No es causal entonces que Dickie propusiera que el arte se presenta como candidato de apreciación estética al *artworld*, y cuya candidatura puede ser rechazada o aceptada como en un club privado. La matriz artística, en cambio, es un concepto más amplio que emerge de prácticas sociales afines o con " semejanzas de familia" y tiene orillas borrosas y traslapadas con otras matrices. Tales traslapes los hallamos por ejemplo en el patinaje artístico que casi hace coincidir al deporte con el arte, las galerías de arte en traslape con la matriz mercantil, y museos como el Louvre en cuyo origen se traslapó con la matriz militar para ostentar los trofeos saqueados por Napoleón a sus conquistados y con la matriz de Estado como imagen simbólica del imperio francés.

Aunque no es tarea de la Prosaica definir al arte (igual que no hemos definido a la familia o a la religión), sí podemos advertir cómo se despliega la estesis por esta matriz . En contaste a la Poética que es *endo–artística* y se articula por la práctica, la crítica y la filosofía del arte al analizarlo desde el interior, principalmente en su dimensión sintáctica y semántica, la Prosaica del arte es *exo–artística* pues su aproximación es pragmática al enfatizar a las prácticas artísticas desde la perspectiva de los intérpretes (incluyendo al artista como primer intérprete de su obra) y su contexto. Asimismo, a diferencia de la pragmática del crítico de arte que la aborda como especialista en referencia al *artworld* y aconseja a los coleccionistas potenciales cómo invertir su dinero, la Prosaica trata a la praxis artística desde el punto de vista de cualquier observador, no necesariamente un experto ni exclusivamente en función a un solo sentido (para el espectador, un cuadro no sólo es visual; si está fresco también huele y tiene textura, está ubicado en cierto lugar y puede simbolizar prestigio etc.). Hay que distinguir también entre la socioestética y la sociología del arte, pues la primera trata de explicar a las manifestaciones artísticas entre otros fenómenos estéticos *de* lo social, mientras que la segunda observa al arte *en* el contexto social, entre otros fenómenos (como Huizinga explora al juego *de* la cultura y no sólo *en* la cultura, cf. Tomo I cap. 19). La sociología del arte presupone una definición ya establecida de lo artístico y se dedica a analizar las influencias y condiciones sociales que generan cambios en la práctica artística (e.g. Hauser). La socioestética del arte, en cambio, explora la estética en su complejidad como experiencia desde todas las manifestaciones sensibles vinculadas a lo artístico, es decir, no

sólo el virtuosismo del violinista (propio de la Poética) sino la manifestación de entusiasmo de su público, el elegante traje blanco y negro de su vestuario, su expresividad al interpretar y su apariencia personal, el olor de las alfombras y de la madera de la sala de concierto junto el sentido espacial del arquitectura y la iluminación, es decir, toda la vivenica sensorial que implica asistir a un concierto. [67] Ello no impide ejercer la "atención focalizada", como diría Dickie sobre la obra de arte, pero la experiencia artística no es el único proceso de estesis que puede ocurrir en ese evento. Puede ocurrir también una experiencia romántica y en ambas la estesis participa primordialmente.

Por ello nos ocuparemos de dos tipos de fenómenos artísticos que, usando la terminología de Lotman (1990) respecto a la semiosfera, denominaré como *céntricos* a los dominantes y plenamente legitimados y *periféricos* a los subrepticios y marginales. Si bien el trabajo de Lotman se enfoca más a la semiótica de la cultura que a la matriz artística, estos conceptos se refieren muy bien a los géneros artísticos pues no es casual que Lotman tomara sus ejemplos particularmente de la literatura. Sin duda que el centro de la matriz artística la constituye el *artworld*, cuyo núcleo además se lo disputan París y Nueva York, así como en la teoría las diversas corrientes de la filosofía del arte como la denominada "continental" o la "analítica". Extenderé la noción lotmaniana de periferia para abarcar una variedad de fenómenos que no han logrado ser vinculados al *artworld* pero no por ello carecen de correspondencias y estrechas vinculaciones a esta matriz.

Hago esta distinción porque en una aproximación explicativa y no evalutativa de la matriz artística no podemos excluir del campo de su incumbencia manifestaciones que comparten el símbolo de la fantasía pero permanencen en la periferia matricial por dos razones: una por cuestiones de clase social o número de admiradores y otra por la jerarquización de los sentidos. En el primer caso me refiero a múltiples géneros como el rock, el music hall, vodevil y el teatro de cabaret, el *table danc*, el circo entre otros. Son periféricos pues no se les ha atribuido el calificativo de artístico por considerarlos demasiado fáciles, sensuales, chocarreros, de clases bajas o sexualmente explícitas, así como del gusto de las masas. Cabe sin embargo reconocer que, como lo señala Lotman, algunos géneros u obras periféricos se han introducido progresivamente hacia el centro hasta legitimarse como clásicos en la matriz artística.

En el segundo caso, me refiero a que se dé por hecho que sólo la vista y el oído sean sentidos propios para la recepción artística en exclusión del gusto, tacto y olfato como impropios,

distinción que en buena parte deriva de la jerarquización de Aristóteles entre los sentidos de distancia (oído y vista) y los que denomina como corporales (olfato, tacto y gusto) –aunque ¿quién podría dudar que la vista y el oído sean también corporales?-- jerarquización heredada y traducida por Santo Tomás Aquino como "sentidos cognitivos" y "sentidos no cognitivos". Korsmeyer (2002) analiza el sentido del gusto y su pertinencia para la estética y la teoría del arte y Brady (2005) argumenta elocuentemente por la inclusión del gusto y el olfato como objetos propios de percepción estética. [68] Finalmente se discute sobre la estesis del olfato y el gusto, pero el sentido del tacto y la quinestesia (como sentido muscular) también merecerían al menos una mención.

Así como el término de "contemplación" se proyecta desde la matriz religiosa, lleva consigo igualmente interdicciones y pundonores sociales respecto a actividades que operan en los mismos términos que las artes legitimadas, pero no se asumen como tales por la proscripción que aún se mantiene respecto al cuerpo y ciertos sentidos. Cabe enfatizar que estos géneros enfocados a los sentidos "impropios" de todos modos se practican en esta matriz por traslape con la matriz mercantil e industrial porque tienen un fuerte respaldo social aún sin ser reconocidos y carecer de legitimación en el *artworld*.

La matriz artística, como la semiosfera, está marcada por asimetrías funcionales, prácticas mixtas y la heteroglosia que puede hallarse en otras matrices. Como aparato legitimador del arte, el llamado *artworld* acredita las artes céntricas estableciéndolas como canónicas para regular toda la matriz e institucionalizarla según sus parámetros. En ese preciso lugar se encuentran los críticos, filósofos del arte y de la estética a modo de centinelas para vigilar qué puede entrar y qué no al restringido grupo del *art circle*, (como lo llama Dickie 1984). En cambio la periferia es dialógica y más flexible, pues es lugar de la hibridación y polifonía artística, de la transgresión y la invención, del cuerpo y la irreverencia. Como lo indica Lotman, las prácticas de la periferia retan el centro y terminan por incoporarse a éste mientras irán emergiendo otras prácticas periféricas. [69]

Los registros de la retórica en la matriz artística

Varios autores remontan los orígenes del arte a épocas radicalmente diversas, pues cada cual aplica distintos criterios (tácitos o explícitos) para categorizar lo artístico. Así por ejemplo el historiador social del arte Arnold Hauser (1969) considera que el arte se origina desde el paleolítico pues denomina a los pintores rupestres como "artistas". Otros como Juan Acha (1996)

suponen que el arte comenzó en 1300 con Giotto. Por su parte, para Arthur Danto (1987, 431) no puede haber arte si no hay una teoría y una historia del arte, de modo que si no da fechas se deduce que según él el arte empezaría en el siglo XVI con Vasari, el primer historiador del arte. Sin duda Danto exagera el papel de su profesión al grado de suponer que no podía haber artistas sino hasta que surgiera un teórico que los declarara como tales. Algo más audaz en retar la concepción de la perennidad del arte es Misko Suvakovic (2002) quien argumenta que no se puede hablar propiamente de arte sino hasta el siglo XVIII en que se creó material y discursivamente un fondo teórico, crítico e institucional para el arte.

Para decidir entre estas posiciones, es necesario revisar los criterios en que se fundamentan. En Hauser subyace una visión técnica del arte al suponer que si el mago cazador de paleolítico o el sacerdote del neolítico podían pintar o esculpir con singular destreza, pueden denominarse como artistas, independientemente de su función o contexto. Para Acha, entre las condiciones necesarias para el arte están la ostentación de la individualidad y la profesionalización especializada, mientras que Danto y Suvakovic acentúan la necesidad del contexto para la demarcación del fenómeno artístico. El enfoque sistémico es sin duda indispensable para examinar este fenómeno, pero habría que añadir una perspectiva genealógica a fin de comprender de dónde emerge tal campo artístico.

Desde un enfoque matricial no fue en el s. XVIII ni en el paleolítico donde surge la matriz artística, sino mucho antes y mucho después de ello. Se trata de un fenómeno en que convergen varias matrices para engendrarlo, una especie de óvulo fecundado simultáneamente por espermas diversos y gestado en distintos úteros. Esta matriz brota de la religiosa, la militar y la familiar cortesana y se gesta en traslape parcial o total según el género artístico del que se trate. Pero tampoco es una práctica ajena a la contextualización matricial específica, pues depende de ciertas condiciones de constitución propias. De hecho, aunque generalmente se hable de la “autonomía relativa” de la matríz artística, ésta es la menos autónoma de todas ya que siempre ha dependido del patrocinio de alguna otra, al grado de perder en ciertos períodos históricos, como en la Edad Media, su especificidad artística.

Aunque los cantos rimados proceden de tiempos inmemoriales, la poesía épica y los cantos heroicos propiamente artísticos se inician, hasta donde sabemos, con Homero –un cuentero y cantante de la corte de Quíos o Smirna– quien se nutre de la matriz religiosa y sus mitos y de la militar y sus relatos heróicos patrocinadas por la matriz estatal cortesana (híbrida de

matriz de estado y familiar) donde eran presentados. Tres matrices –religiosa, militar y familiar-cortesana– posibilitan la génesis del arte literario del siglo VIII a.e.c. Cabe mencionar la poesía didáctica de Hesíodo –inspirado por las musas y dioses del Olimpo– y la lírica de Alcman, Simonides, Bacílides, Stesicorus, Ibicus, Arquílocus, Alqueus, Safo, Teogni, Anacreonte, Hiponax y Píndaro. Aunque la matriz artística se traslapa con y depende de estas otras matrices, estaremos ubicados en ésta siempre que se reúnan las siguientes condiciones: a) la separación entre enunciante y destinatario en la profesionalización, b) la pragmática de la di–versión, y c) la espectacularización apoláustica de la creatividad y d) la producción diestra de artefactos según la técnica más avanzada de su época y e) su despliegue por y para la fantasía. Y por artefactos me refiero no sólo a objetos físicos como una escultura sino a eventos como los teatrales, fílmicos, musicales o literarios.

Desde los rituales agrarios con sus competencias deportivas, música orgiástica, himnos fálicos y coros ditirámbicos se desarrolla el Teatro en el siglo 6 a.e.c. Como lo argumenta extensamente Francisco Rodríguez Adrados (1983) estas prácticas rituales y lúdicas son aún parte de la matriz religiosa, pero al surgir la separación entre el coro y el actor, y entre el ritual y la obra de autor, se desprenden de ella para autonomizarse como prácticas ya propiamente artísticas. Rodríguez Adrados establece la distinción entre teatro y rito, y que, para nuestros fines, puede traducirse en la separación entre matriz artística y religiosa, en los siguientes términos:

El comienzo de la acción ritual está en el pueblo, aunque éste esté encabezado por sus jefes o sus sacerdotes o hechiceros... Pero al final, desde la acción ritual se llega al Teatro, y en éste el pueblo no es actor sino espectador. [...] *Pero espectador en definitiva: el Teatro lo ejecutan profesionales. Efectivamente, si decíamos que el Teatro existía realmente cuando había la posibilidad de cambiar arbitrariamente de tema, sin adaptarse ni siquiera en las líneas generales a un argumento fijo, hay que completar que esto implica la existencia de un público.* (Rodríguez Adrados 1983, 550–1)

Este cambio arbitrario del tema y la libertad de no tener que adaptarse a la re–creación de una trama fija por tradición religiosa es justo el principio de la fantasía artística.

Como la estética de la *presentación* en la Prosaica se articula a través de los cuatro registros, lo mismo sucede con la estética de la *presentación* de la identidad del artista y su *re–presentación* de las identidades de los personajes en la Poética. De sobra está decir que la

literatura y la poesía caracterizan típicamente al registro léxico, la música al registro acústico, la pantomima al somático y la pintura y escultura al registro escópico. Están además los géneros mixtos o heteroglóticos como la ópera, el teatro, el cine, la danza en centro de la matriz, y géneros periféricos como alta costura y alta cocina, la acrobacia, videojuegos y cabaret que merecen, al menos, una discusión respecto a sus afinidades y conexiones con esta matriz.

Léxica artística

El lenguaje verbal, sea oral o escrito, es una herramienta magistral para la creación de lo fantástico. Ha inventado criaturas tan concretas y tan reales como Ifigenia, Medea, Alyosha Karamazov, Anna Karenina, Hamlet, Emma Bovary, Ulises, Orfeo y el Quijote, Leopold Bloom y Fausto. También ha creado lugares como Tlön y Uqbar, Lilliput, Macondo, el país de las maravillas y tantos otros. La léxica artística por definición han sido la literatura y la poesía, aunque cabe incluir no sólo a la novela y al cuento sino al folletín y las historias de detectives o la novela policiaca, a los géneros híbridos narrativos como la literatura dramática, la ópera y la opereta, el cine, la historieta, la fotonovela y la telenovela.

No todos los géneros literarios son parte de la matriz artística; la elegía, por ejemplo, es parte de la matriz funeraria o estatal y los textos sagrados como la Biblia, el Corán y los Evangelios, aunque exhiban calidad poética y literaria, pertenecen a la matriz religiosa (el Pentateuco emergió en la matriz familiar extensa o tribual hebraica y en el Estado davídico que trascendió en una gran mutación semántica a la religión). La poesía épica que narra las hazañas de los héroes para consolidar una identidad colectiva forma parte de la matriz militar. La poesía lírica y de corte erótico, en cambio, cuando la ejercen profesionales con una técnica ya elaborada para expresar fervor amoroso pertenece a la matriz artística, pero cuando son poemas íntimos entre amantes en el juego de seducción y apareamiento participan de la matriz familiar.

No es necesario extendernos más respecto a la léxica artística pues su importancia es bien conocida a través de la historia de la literatura. Los trovadores cortesanos del siglo XI y XII, varios de ellos influidos indirectamente por el *Collar de la Paloma* de Ibn Hazm,[70] así como la poesía medieval secular, participarían ya de una matriz artística pues su objetivo era crear fantasías por artificios verbales para divertir a los autores tanto como a los espectadores. En la léxica artística cabe considerar también los géneros de masas como el rap y la letra de canciones polulares como la poesía de los Beatles o de Bob Dylan, así como a la novela rosa en las obras de

M. Delly, Rafael Pérez y Pérez y Corín Tellado o en el idioma ingés el género *romance* de Jude Deveraux, Johanna Lindsey o Sherrilyn Kenyon. Hay arte para cualquier público aunque no toda fantasaía y factura tengan el mismo refinamiento, elegancia y sutileza. *De gustibus non disputandum est*.

Acústica artística

Bach nos volvió audible la armonía perfecta. Chopin lo hizo con la pasión amorosa y patriótica, Beethoven con la emoción intensa de euforia y tormento y Mahler con la tristeza infinita. Pero la música, como la pintura y la escultura, no es exclusiva de la matriz artística ya que constituye parte del registro acústico en otras matrices como la militar, religiosa, familiar, de Estado, funeraria, etc. Aunque sea tan antigua como la humanidad y ha formado parte de sus rituales de la magia y la guerra, la música se inicia específicamente como arte junto a la danza y la recitación en la antigua Grecia acompañando a la poesía lírica y a los espectáculos teatrales desde el siglo 8–6 a.e.c. En tanto artística, es esencialmente secular por su libre juego con lo fantástico y se mantiene marginalmente durante la Edad Media a través de los trovadores cortesanos, los gitanos y los juglares itinerantes (además de tradiciones musicales de otas matrices como en las bodas, funerales y fiestas agrícolas). Estructuras musicales como la balada, el rondó y el virelé derivadas de formas poéticas francesas, además del *ars nova* del siglo XIV, los géneros de la *ballata*, la *caccia*, y el madrigal en Italia van configurando la acústica artística que llegará a grados de sofisticación imponentes (desde Luca Marenzio, Carlo Gesualdo, Monteverdi, Handel, Scarlatti, hasta Bach, Haydn y Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms para llegar a Mahler, Britten, Debussy, Frank, Carrillo, Schoenberg y muchos etcéteras). Valga incluir además todos los géneros musicales periféricos del pop y el rock, la balada romántica, el grunge, el hip hop, el heavy metal, el tecno, el dance, el punk, el country, el reggae, el blues, los diversos tipos del jazz, el western, el bolero, el calipso, el mambo, el ska, u otros géneros underground como el gótico en cuanto construyen fantasías sonoras que se ofrecen como espectáculos para la diversión acústica de gustos y grupos sociales muy variados.

Vale tener en cuenta que no por tratarse de la obra de músicos reconocidos estamos automáticamente situados en la matriz artística. Como músico, Johann Sebastian Bach ejerció su oficio en matrices muy distintas. No tuvo la misma función ni sentido su música sacra coral y de órgano compuesta desde la matriz religiosa para la liturgia luterana en la iglesia de Santo Tomás

en Leipzig, a la de cámara para la diversión cortesana en la corte de Weimar y la del príncipe Leopoldo en Cothen, a la música didáctica del *Arte de la fuga* o el *Clavecín bien temperado*. Aunque estas matrices se traslapan parcialmente, era la cortesana la que permitía mantener mejor la tríada propiamente artística de fantasía, diversión y artificio. No se puede negar que todas sean obras estéticas, y al presentarse actualmente en salas de conciertos entran, por ese sólo hecho, a la matriz artística. Pero en su origen, cada género formaba parte del registro acústico de la matriz correspondiente. El cambio de contexto matricial transforma el sentido de un enunciado, por lo que música para venerar se puede trocar en un enunciado puramente apoláustico. La música fúnebre que se utilice como fondo para el juego sexual (algo excéntrico) o la música militar para prácticas deportivas o escolares transforman significativamente su sentido original y adquieren uno nuevo.

Para distinguir cuándo un enunciado estético es artístico y cuándo no lo es, puede ser útil lo que en semiótica se denomina “reenvío”: si una pieza musical o una pintura se produce con fines de reenvío como evocar a la deidad, prestigiar a un aristócrata, decorar una casa, honrar a un difunto o animar a un batallón, estamos fuera de la matriz artística. Podrá generar efectos de prendamiento para un sujeto, producirá incluso placer, pero operará como signo o símbolo de algo más, *aliquid stat pro aliquo*. Sólo en la matriz artística el reenvío se cancela al subordinarse a la fantasía y lo que Jakobson (1963) entendió como la función poética del lenguaje, a saber, “la orientación (*Einstellung*) hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje...”. Esta ausencia de reenvío es también lo que, al observar a la estética desde el modelo artístico, Kant denomina como “finalidad sin fin”.

Resulta evidente, creo, que llevar una serenata a la novia o a la madre para halagarlas o contratar un grupo musical para la fiesta de quince años de la ahijada o para una boda constituyen enunciados musicales en la matriz familiar, no en la artística, pues no apelan al símbolo de la fantasía sino al del himen o utero de la festejada. Por lo mismo, contratar los servicios musicales de Juan Gabriel para un espectáculo político, como lo hizo el excandidato del PRI Francisco Labastida en su campaña, se vuelve parte de la matriz de Estado, no de la artística, pues el símbolo de prendamiento no es la fantasía del cantante sino su poder de arrastre sobre las masas puesto al servicio del voto y del apetito político del candidato. Por ello, aunque la matriz artística es siempre dependiente de otras, hay productos que apenas pueden considerarse artísticos menos por su calidad que por su reenvío.

Valga considerar a las convenciones acústicas paralelas establecidas en esta matriz con relación a los espectadores como pertinentes a la Prosaica: el silencio obligatorio en los museos, salas de teatros y de concierto durante la representación de música de elite, los aplausos regulados al final de la interpretación, los chiflidos, los "¡bravo!", los silbidos.

Somática artística

De no ser por el juglar, quien mantuvo vivo el espíritu de lo fantástico y de la gracia, la gravedad impuesta por el dominio de la religión a lo largo de la Edad Media hubiese sido insoportable. El juglar itinerante crea un equivalente al círculo mágico en el espacio y en el tiempo señalado por Huizinga y juega con su cuerpo y su voz constituyendo la realidad de la fantasía para su público.

Los géneros artísticos en los que predomina el registro somático van desde la danza, la pantomima, la acrobacia y el teatro que despliegan al cuerpo como medio de expresión, a la cocina y la perfumería que desarrollan los sentidos del gusto y el olfato. Mucho antes de establecerse como géneros artísticos, la danza y la dramatización formaban parte de la matriz familiar tribual y religiosa a través de rituales propiciatorios para la caza, la guerra y la fertilidad. En el Egipto faraónico o en Mesoamérica, estos rituales participaban de la matriz de Estado y la religiosa que se hallaban, como en todo sistema teocrático, perfectamente traslapadas. La danza se vuelve arte solamente cuando se convierte en un espectáculo profesional.

La somática artística más antigua es quizás la pantomima. Los mimos de la antigua Grecia presentaban espectáculos cómicos y satíricos, a veces integrando otros registros a través de máscaras en la escópica, coros en la léxica y músicos en la acústica. El teatro (del griego *theasthai*, que quiere decir "ver"; de ahí el término de *theatron)* es lugar para ver -- nótese la relación íntima del teatro con lo fantástico o el hacer visible--. Ya como espectáculo artístico, el teatro se desprende de la *mimesis* ritual religiosa y comunal de las bacanales dedicadas a Dionisio y se convierte en di–versión del público por el autor, como el gran Thespis y su carrito de presentación itinerante de tragedias. Ese siglo VI A.C. en Grecia fue verdaderamente increíble. En el proceso de consolidación matricial, se construye el anfiteatro como el Epidaurus con su ubicación espléndida para funcionar con fines propiamente artísticos.

La tradición teatral griega fue sustituida en la Edad Media por el teatro sacramental religioso con una pragmática dominante de *re–creación* de la Pasión en Semana Santa y temas afines, más que de creación artística. Opera entonces como un ritual didáctico de los monjes con

un afán cultual más que de fantasía, con la creatividad controlada y sin el carácter profesional de las cofradías o tíasos griegos. Sin embargo, la somática artística perduró marginalmente, como la léxica y la acústica artísticas, entre los juglares medievales patrocinados por la matriz familiar cortesana. Parte de esta herencia juglaresca fue retomada siglos más tarde por Philip Astley quien funda en 1768 el circo londinense con payasos y un conjunto de artistas especializados en adiestramientos corporales y actos de acrobacia. Esta tradición se ha mantenido hasta hoy con el espectacular *Circ du Soleil* que tiene más reconocimiento de su público que de los críticos de arte quienes, salvo muy contadas excepciones, (cf. Bouissac [1985] 1992, 582–591) no logran asumirlo como una forma de arte perfectamente legítima.

Resulta difícil creer que se requirieran dos milenios para que se reconociera la demanda social de espacios públicos dedicados a la representación de la fantasía y que renacieran hasta entonces los anfiteatros griegos, pues no fue sino hasta el siglo XVI cuando se establecen teatros públicos como El Teatro, La Rosa, La Cortina y el famoso teatro Globo de la familia Burbage donde Shakespeare presentó sus obras para divertir al público isabelino. Con la urbanización y la consolidación progresiva de la burguesía como clase dominante, la matriz artística consigue condiciones para su permanencia y desarrollo semejantes en cierta medida a las que se habían dado originalmente en la *polis* griega. La *Commedia dell'arte* surge en Italia en el siglo XVI y florece en Europa en el siglo XVIII, como en la *Comedie Francaise* y compañías profesionales que actuaban en teatros ante la aristocracia y en plazas para el pueblo. Durante los siglos XIX y XX, la somática artística se ramifica en manifestaciones diversas y más populares para incluir no sólo a la burguesía sino al proletariado acelerándose por el proceso de industrialización. Surgen géneros artísticos periféricos como el vodevil (del francés *vaudeville*), el cabaret, el burlesque y el music hall cuya sofisticación y estilo expresa el gusto de su público.

La danza se desarrolló originalmente como parte de la matriz familiar extensa o la religiosa agraria al estar integrada al ritual comunitario. Sólo hasta la Grecia clásica, cuando la danza se ejecuta como espectáculo y se integra al teatro, puede considerarse como parte de la matriz artística. El sentido moderno de la danza no surge sino hasta el siglo XVII, época en que el ballet se profesionaliza estableciendo escuelas, intérpretes a sueldo y teatros para sus espectáculos y estilos rivales. Luis XIV funda la *Academie Royale de Danse* en 1661 desde la matriz cortesana aristocrática y la monarquía de Estado que se irá autonomizando después en la

matriz artística burguesa a través de sus espectáculos de ballet, algunos de los cuales han llegado a alcanzar una técnica somática casi acrobática como en el ballet Bolshoi.

Cuando se come en casa y por la necesidad de alimentarse, la comida diaria es parte de la matriz familiar. Las simples fondas de hostería para los viajantes probablemente datan por lo menos desde el imperio helénico y romano en los lugares de peregrinación y centros de comercio, de modo que pertencen a la matriz mercantil. En cambio, la cocina profesional con un chef especializado que incluso "firma" sus obras como invenciones suyas, participa de la matriz artística al manifestar varias de sus características. El arte gastronómico de autor se consolida en Francia por lo menos desde que A. Boulanger abre en París en 1765 el primer restaurante en el sentido moderno. En el siglo XVIII, el llamado "arquitecto de la cocina francesa", Marie Antoine "Antonin" Carême practica sus destrezas culinarias en la corte del príncipe Talleyrand y de Alexandro I de Rusia. Georges Auguste Escoffier, quien recibió en 1920 la Legión de Honor como chef oficial del Grand Hotel de Monte Carlo y posteriormente de la cadena de hoteles Ritz, es un ejemplo de la alta cocina artística en traslape con la turística. La costumbre actual de comer en restaurantes exóticos obedece al afán de divertirse probando fantasías gustativas–olfativas y complacer no sólo al gusto sino a la vista por el empeño decorativo en que se presentan los platillos a la mesa. Los gourmets profesionales y los catadores de vino equivalen a los críticos y coleccionistas respecto al sentido del gusto. La somática es el principal medio de expresión en todos estos casos , sea por la gracia de su movimiento en la danza, en su destreza en la acrobacia, su refinamiento en la combinación de especias y preparación de alimentos, su expresividad histriónica.

Korsmeyer (2002, 21, 63-100) argumenta amena y rigurosamente la viabilidad de integrar el sentido del gusto a la tradición filosófica desde la bastante difícil postura de una estética cognitiva que supone que toda apreciación estética requiere entendimiento y reflexión si pretende probar que la comida sea arte. Recurre al sentido simbólico de la comida para justificar que no sólo es agradable al paladar sino que tiene una dimensión semiósica (aunque, en términos de Goodman desde donde la analiza la autora, la entiende como "simbólica"). Korsmeyer termina por negarle un status artístico a la alta cocina, aunque afirma que "el arte culinario se podría estimar como un arte menor o decorativo, o quizás un arte funcional o aplicado [...]" desde una postura que mantiene la jerarquización de los sentidos y de las artes. (Korsmeyer [1999] 2002, 197) Me pregunto si, desde la posición feminista en que aborda el problema, tal jerarquización de

las artes en "mayores" y "menores" no reproduce a su vez la misma política sexual que Korsmeyer denuncia respecto a la jerarquización de los sentidos (2002, 51-60). No es casual que lo que se conoce como "artes menores" correspondan a las practicadas principalmente por la mujer en la vida cotidana como la cestería, la cerámica, los textiles, la decoración de interiores y la cocina. En cambio Kuehn (2005), siguiendo a Telfer (1996), no tiene reparos en defender a la comida como arte en sentido pleno, al igual que años antes lo hizo Quinet (1981) sin resultar convicente. Si en efecto la comida no se justifica como arte en sentido estricto del artworld por razones ampliamente discutidas, nada impide que forme parte de la matriz artística en sentido amplio pues para fines prácticos, podríamos alimentarnos de simples píldoras: si no lo hacermos así es porque la cultura del comer ha hecho que sea una experiencia multisensorial placentera y satisfactoria.

El uso de ungüentos aromáticos, perfumes e inciensos ha sido tradicionalmente parte de la somática en la matriz religiosa, funeraria, médica, ocultista y familiar desde los reinos bíblicos y el antiguo Egipto a la fecha. Sobresalieron los árabes en estas artes durante la expansión islámica quienes vendían por Europa delicados perfumes con especias de oriente en bellos frascos de vidrio, semejantes quizás a los que aún se encuentran en los souks del Cairo y Marrakesh. Hacia finales del siglo XIV la reina Isabel de Hungría empieza a producir este otro género de la perfumería con el "Agua de Hungría" que prosperaría durante el renacimiento italiano así como en el siglo XVI en Francia por el perfumista de Catalina de Medici. En 1656, ya se establece oficialmente en Francia el gremio de los fabricantes de perfume. La corte de Luis XV fue incluso nombrada "la corte perfumada" debido a los aromas aplicados diariamente no solamente a la piel sino al vestuario, abanicos, pelucas y muebles. Este género evoluciona por una variedad cada vez mayor de aromas florales, de maderas, aldehídos, hierbas, cítricos, resinas, lavanda, ámbar, alcanfor e inciensos hasta las marcas actuales por diseñadores de moda como Patou, Guerlain, D'Orsay, Chanel y Dior, que integran la escópica en sus sofisticados envases al arte de las fantasías olfativas. Se trata de verdaderas re-presentaciones olfativas que evocan fantasías de naranjales en flor, maderas húmedas, bosques al sol.

Del sentido del olfato podemos pasar al tacto. A la facultad humana de gozar sexualmente se le atribuye un sentido distinto según se ejerza desde la matriz empresarial, religiosa, mercantil, familiar o artística. Mientras que en la empresarial el sexo se puede practicar subrepticiamente entre otras tácticas escalafonarias de una compañía, en la matriz familiar se tiñe de valores como

la lealtad, deber, amor, reproducción, eficiencia o una tácita relación contractual de exclusividad a largo plazo. En la matriz religiosa politeísta, la sexualidad se dedica a las deidades y participa de rituales orgiásticos de fertilidad, por lo que no puede considerarse como prostitución (como generalmente se ha supuesto) ya que el sexo es propiciatorio, no mercantil.

La prostitución ha existido, como se sabe, desde las primeras concentraciones urbanas de la antigüedad en que básicamente se vende placer sexual como cualquier otra mercancía. Se ofrece el cuerpo para el sexo como puede ofrecerse para pizcar algodón en la cosecha o para amamantar en el caso de las nodrizas, es decir, por su potencial sexual, laboral o nutricio. La prostituta de esquina que vende su cuerpo como quien cobra la entrada a un baño público ejerce su oficio en la matriz mercantil. El sexo es sin duda estesis y es por estética que la prostituta de esquina viste minifalda y tacones para atraer al cliente. En los burdeles de Atenas establecidos por Solón en el siglo 7 y 6 a.e.c. la prostitución profesional se practicaba legalmente para el público masculino. Sin embargo, hay manifestaciones de estética sexual que podrían considerarse artísticas no sólo por expresarse en la escópica (como el erotismo en la cerámica griega y el dibujo erótico de todas las épocas y lugares) sino en la somática. La diferencia entre el sexo puramente mercantil de la prostituta (del latín *prostituere*, exhibir para la venta) y el erotismo artístico radica en la fantasía y la creatividad invertidas en re-presentar una situación sensual a través de cierto grado de inventiva, refinamiento e imaginación y cuya recepción puede ser visual y/o corporal.

Entre los griegos, inventores de la matriz artística, había otro ejercicio profesional de la sexualidad no reducido a la mercantilización de la genitalidad sino practicado por hetairas con autoría personal, destreza técnica, imaginación y fantasía, pues estaban entrenadas para la buena conversación, la música, danza y canto, además de susurrar palabras al oído y en ocasiones brindar favores sexuales con gran refinamiento a la elite masculina. La hetaira o amante artística re-presenta una identidad erótica y crea un ambiente en que el cliente deja de ser un empleado humillado por su jefe o un marido impotente en el lecho de su esposa para trocarse en el macho incitante y poderoso, un Adonis o Zeus. La legendaria Aspasia, amante de Pericles e inspiradora de la figura de Diotima de Mantinea en el *Symposium* de Platón, pudo haber sido una de sus artistas más distinguidas. En el otro lado del mundo y hasta el siglo XVIII, las geishas japonesas (geisha significa literalmente “persona artística”) han sido educadas profesionalmente para proveer placer a hombres con poder económico y político. Más que como persona artística, me

parece que la geisha está entrenada para ser ella misma una obra arte. Todo es perfecto en su persona: su finísimo kimono, peinado, abanicos, joyería y maquillaje en la escópica, su palabra medida, perspicaz y oportuna en la léxica, su canto y entonación armoniosa, la gracia y elegancia de su movimiento y gesto en la somática, además de la armonía de su danza.

Es necesario señalar que no es lo mismo la *presentación* sexual o actividad erótica de una pareja en el lecho conyugal, que la *re-presentación* de la sexualidad por un profesional sea un dibujante, un actor, un escultor o una hetaira. Decir que el erotismo es un arte es aplicar el término en sentido metafórico, pero proponer que ciertas prácticas eróticas puedan formar parte de la matriz artística, así sea en la periferia, es sentido literal. No cualquier prostituta, como no cualquier pintor, pueden considerarse artistas, pues lo que los define como tales no es cuestión de técnica: sólo aquéllos que lo ejerzan profesionalmente y manifiesten fantasía, re-presentación y creatividad deliberadas, quienes desplieguen sus enunciados para el deleite sensible y sensorial del receptor podrían considerarse en este rubro. [71] Existen ciertas convenciones de lo que puede aceptarse como favores sexuales, igual que hay niveles de sofisticación.

El arte de las hetairas es un cruce especial entre erotismo y arte que no ha sido legitimado por la estigmatización del cuerpo proyectada desde la matriz religiosa que exigía contención, y desde la médica que la culpaba de esparcir enfermedades venéreas, así como por su asociación con las formas más burdas de comercio sexual. Aunque el estigma permanece hoy día, proliferan toda clase de burdeles para cada manía (como los SM con sus escenografías, vestuario y utilería especial de diversas fantasías sexuales), *peek shows* de re-presentaciones eróticas en vivo, así como diversos géneros del dance erótico: el *table dance*, *lap dance y bartop dance*. La exhibición de identidades sexuales en las vitrinas de Amsterdam o en las "peceras" de Bangkok no indican que se trate siempre de arte erótico, pues con frecuencia se reducen a la simple genitalidad, como muchas pinturas exhibidas en galerías de arte que son pura visualidad. Es debatible en estos casos de aparente traslape matricial el grado en que realmente participan de la matriz artística, aunque es más fácil detectar la matriz mercantil por el simple acto del intercambio pecuniario. Aunque la prostitución ofrece aparentemente algo tan natural como es el cuerpo, podríamos ubicarla en esta matriz siempre y cuando ocurra esa metamorfosis de identidades al crear un personaje como re–presentación de lo deseable y lo deseante que apela a los sentidos y la imaginación con cierta fantasía y creatividad y que involucre algo más que la genitalidad de los participantes, es decir,

algún grado de sensibilidad. Si hay estesis en todo acto sexual pues involucra a los sentidos, no todo sexo es artístico como no todo arte es sexual.

El tema es sumamente polémico y no pretendo agotarlo ni resolverlo aquí; simplemente trato de ser consistente con la idea de que los cinco sentidos tendrían la misma prerrogativa de participar en la matriz artística. El *artworld* podrá insistir en la exclusividad artística de la vista y el oido, pero otras prácticas sociales que mantienen "afinidades familiares" (como diría Wittgenstein) con lo artístico, independientemente de su ubicación periférica, tienen que ser consideradas como pertinentes por la prosaica desde el marco de referencia que propone. Esta mención de las artes eróticas (como a las culinarias, de perfumería, videojuegos, alta costura, cabaret etc.) inicia un eslabón que podría fortalecerse a lo largo del tiempo.

En la actualidad, el género artístico que quizás exprese con más elocuencia al registro somático en esta matriz es el performance (ligado a sus antecedentes juglarescos). La lista es larga: desde los eventos del Dadá, las modelos desnudas de Yves Klein a las esculturas de Gilbert y George (*Bajo los arcos* 1970) o las 71 esculturas viventes de Manzini, las obras de Kaprow y Aconci, las catarsis corporales de Nitsch, las autoagresiones corporales de Marcos Kurtycz o de Serpa, la puesta en límite del cuerpo de Marina Abramovic (*Ritmos* 1973–74, *Inspiración/expiración* 1977, *Energía potencial*, 1980, *Caminata de la gran muralla* 1988) unida después a Ulay, las cirugías de Orlan o las mutilaciones del artista vienés Rudolf Schwarzkogler (quien murió al los 29 años desangrado al lesionarse el pene en un performance). [72]

Además de la somática como medio de expresión artística por el autor, queda la parte que le corresponde al espectador, es decir, la complicidad somática. Cada género de la matriz artística determina para su público no sólo la léxica y la acústica arriba señaladas sino la somática apropiada para disfrutarlo, como el permanecer casi inmóviles en las butacas de las salas de cine, [73]teatro y conciertos, el aplaudir a los artistas en períodos determinados, el participar corporalmente del erotismo o degustar lentamente las delicias del chef o la calidad de un vino.. En los performance automutilatorios de Marina Abramovic se prueba la tolerancia no sólo del artista sino del espectador para contemplar el dolor físico ajeno, pues fue un asistente el que le salvó la vida del sofocamiento por bióxidio de carbono al interrumpir el acto en que yacía en el piso rodeada de una estrella de madera ardiente. He escuchado anécdotas de públicos de teatro algo cándidos que corren al escenario a rescatar al personaje en problemas. El código también establece en cada caso la somática propia de los artistas, como el ademán de agradecimiento o

caravana ante el público o los gestos que expresan éxito o satisfacción como brazos extendidos y besos al aire. No puedo dejar de mencionar un género de 2 registros, las fotografías de Spencer Tunick de cuerpos desnudos que resultan más interesantes desde la somática de los modelos que de la escópica del fotógrafo, siendo más bien un pretexto para la constelación de esos desnudos.

Actualmente son los mimos, los tragafuegos, los cirqueros y los performanceros de la calle que se finjen estatuas en puntos concurridos de las ciudades quienes, con mayor o menor talento, encarnan por la somática al espíritu juglaresco originario de la matriz artística. Si bien todo arte es matricial, no todo arte es institucional, es decir, no siempre está consagrado por autoridades jerarquizadas de arriba a abajo dado que, como lo he argumentado, puede también situarse en zonas periféricas de la matriz en una dinámica de abajo hacia arriba con gran respaldo social y con una estructura más informal y flexible. [74] De ahí que, en efecto, el *artworld* como institución defina y consagre formalmente a las prácticas legitimadas como Bellas Artes, lo cual no impide que la sociedad en su conjunto elabore por su cuenta una diversidad de géneros artísticos independientemente de su ratificación oficial. La Prosaica explora la matriz artística en este sentido amplio, como la Poética inspecciona la institución artística en su sentido restringido de *artworld*.[75]

Escópica artística

La teoría generalizada de las artes visuales supone que la práctica artística es tan antigua como el hombre de Cro–magnon. Así han ido reclamando para esta categoría a todos los objetos considerados bellos rescatados del pasado como pinturas rupestres de Lascaux y Altamira, grabados en hueso o marfil, figuras femeninas del período gravetiano o la Venus de Willendorf, hasta la escultura, la cerámica y la pintura del Egipto faraónico, de las dinastías chinas y las culturas mesoamericanas. Objetos hermosos y espectaculares sin duda, pero no necesariamente artísticos. Todo objeto de la antigüedad cuya sintaxis sea conspicuamente estética ha sido categorizado en retrospectiva por la matriz artística en base a la sinonimia establecida entre estética y arte.[76] Se trata del hurto masivo más legitimado de la historia.

Buena parte de las obras de arte inventariadas *a posteriori* por la historia del arte como parte de su repertorio y coartada de su universalidad y perpetuidad, estaba en realidad compuesta de objetos cultuales de la tribu que pertenecían y expresaban a la matriz familiar arcaica donde

aún no se diferencian aún plenamente las actividades mágico religiosas, familiares, económicas, políticas, mucho menos artísticas. Si efectivamente encontramos ahí objetos muy conmovedores y sorprendentes en su destreza expresiva, compositiva y técnica, lo son en tanto a la estesis cuyo despliegue está presente en el ser humano desde sus orígenes, pero el cuidado especial de su manufactura obedece al interés de agradar a los dioses más que a los hombres. El llamado "arte" del paleolítico y del neolítico es simple escópica tribual o comunitaria cuyo nivel pragmático radica en su efectividad para favorecer la caza, la lluvia o la fertilidad y apelar, insisto, a los dioses o diosas, más que en divertir a los miembros de la tribu. Son prácticas estéticas indudablemente, pero no artísticas, pues la fantasía no es deliberada ya que pretendían representar las cosas tal cual eran.

El Partenón de Atenas, considerado arquetípico del arte clásico, es también una estrategia estética en la escópica de la matriz religiosa de la Grecia clásica consagrada a las deidades del Olimpo, no un objeto para la diversión y la fantasía. La escultura monumental del faraón Kafre, hoy en el museo del Cairo, es parte de la matriz de Estado, aún no de la artística, al igual que le pertenencen los relieves en los palacios como el de Ashurnasirpal en Nimrod y las pinturas del palacio de Knosos en la civilización cretense. Los objetos hallados en la tumba de Tutancamen son manifestaciones estéticas del traslape entre la matriz funeraria y estatal, no se trata de obras de arte. [77] Los murales de Pompeya pertenecían a la matriz familiar al estar situados en espacios domésticos. Como en la mutación pragmática de una pieza musical como una misa que se interpreta no en una iglesia que era su sentido original sino en una sala de conciertos, una vasija antigua utlizada para el culto de Apolo que se exhibe en un museo se trueca en ese lugar y momento preciso en una obra de arte, pues se coloca como objeto para la contemplación artística. No por ello hay borrar la estética religiosa y la muy distinta función que le dio origen.

Para que surja la escópica propiamente artística es necesaria, como en los otros registros, la expresión individualizada, la profesionalización, la urbanización, la espectacularización de la fantasía y la diversión como objetivo último de la creación. Aunque Fidias –quien realizó el Zeus monumental y Atena en el Partenón– y Praxiteles –a quien se le atribuye una estatua de Afrodita y de Hermes– ya se manifiestan como autores individuales y profesionales, forman parte todavía de la matriz religiosa griega en traslape y transición a la artística pues tales artefactos aparentemente no dejan aún de ser vehículos de veneración religiosa.

Al contrario de las versiones que sostienen que el arte es eterno o que se inició en el siglo XIV o el XVIII, desde un enfoque matricial es probable que la plástica artística emergiera por los siglos 7 y 6 a.e.c. con autores que ya deciden firmar sus vasijas como Epictetus I y II, Cleitias, Douris, Exekias y Eufronius. ¿Por qué habrían de firmar estos creadores su obra, tradicionalmente producida con fines cultuales, si no es para manifestar esta nueva identidad en tanto artistas y fabricadores de un objeto de deleite visual con creatividad expresiva y fantasía? Hay aquí una proclamación explícita del lugar especial del autor como enunciante en tanto artista en la sociedad griega.

La matriz artística, entonces, no apareció un buen día de la nada en las pinceladas de Giotto di Bondone, como se implica en la propuesta de Acha (1996). Existían hilos desde la antigua Grecia (¡dónde si no!) tejidos por los juglares y pintores que atravesaron y penetraron el imperio romano y el bizantino y que fueron urdiendo subterráneamente la matriz artística occidental hasta su espectacular irrupción casi volcánica en el Renacimiento. Más de un milenio después de estos individualistas autores de vasijas que expresan tanto motivos mitológicos como históricos y eróticos, Giotto crea fantasías visuales y espaciales que, si bien todavía eran semántica y pragmáticamente religiosos por su fin devocional, empiezan a configurar una sintáctica que invita al espectador a recorrerlos visualmente para el deleite artístico. Las artes plásticas van desarrolándose desde la matriz religiosa y familiar cortesana del siglo XVI con mecenas como los florentinos Giovanni Rucellai (patrocinador de Paolo Uccello y Domenico Veneziano) y especialmente Cosimo de Medici (quien auspició a pintores como Fra Angelico o Fra Filippo Lippi y a los escultores Luca de la Robbia, Donatello y Ghiberti, así como al arquitecto Brunelleschi). Aunque en el caso del mecenazgo las prácticas estéticas son parte de la unidad político–económica de la matriz familiar aristocrática, ésta es ávida de di–versión y fantasía al atraer a los artistas de mayor brío y talento. Tiene además los medios para proveérsela por el desarrollo del comercio en Florencia y Venecia y la generación de excedentes que todo sistema estratificado produce.

Esta matriz se consolida desde el modelo griego de las academias (el término de "academia" viene precisamente de los griegos, en particular de la academia de Platón) como la *Accademia del Disegno* en Florencia in 1563 (también bajo el patronazgo del Cosimo de Medici), y la *Accademia di San Luca* en 1593 en Roma. No es casualidad que en este siglo empiece asimismo la historia y la crítica de arte con el pintor, escritor y arquitecto Giorgio Vasari, (1511

1574) quien en su *Vidas de los más eminentes pintores, escultores y arquitectos* inicia el endiosamiento de los artistas sobre el modelo de los héroes de la antigüedad clásica. Surge ahí un nuevo concepto de "arte" regulado desde disciplinas y procedimientos propios en oposición al gremio tradicional de artesanos medievales anónimos, el inicio del *artworld* en sentido estricto, como lo plantea Danto. Pero había harto arte mucho antes.

La profesionalización de la escópica artística céntrica se cristaliza con la fundación de la *Academie Royale de Peinture et de Sculpture* de Paris (1648), la Academia de San Fernando de Madrid (1752), la *Dusseldorf Akademie* (1767), la *Royal Academy* de Londres (1768) y la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de México (1781) (pintura, escultura y arquitectura) donde tuve el privilegio de estudiar. En traslape con la matriz escolar, las academias de arte son una asociación originalmente aristocrática que acoge a la incipiente burguesía a su servicio en el proceso de expansión capitalista y urbana. Ya para el siglo XVIII se consolida plenamente la matriz artística y genera a su vez redes de coleccionistas, museos, historiadores de arte como Johann Joachim Winckelmann y críticos como Denis Diderot, época más conspicua que Suvakovic y Danto confunden con su totalidad.

A través de estas academias se fue fortaleciendo el proceso de legitimación e institucionalización de la escópica en estra matriz. Sin embargo, ahí están esos otros géneros periféricos como la alta costura que inventa vestuarios de espectacular fantasía como obra de autor para la diversión multisensorial de la vista y el movimiento corporal o el tacto en textiles finos y suaves. Me refiero a los nuevos artefactos casi "investibles", perfectamente fantasiosos y estrafalarios como los de Philippe Gautier que se presentan en desfiles de moda para el disfrute estético de las clases altas de manera similar a una función de ópera o una exposición de arte.[78] Inicialmente, la estética del vestuario requiería de las fiestas de palacio para lucirlo. Después se establece como arte en la periferia como el Museum of Costume Art, en 1937, y progresivamente se ha ido moviemnto hacia el centro hasta instituirse en ya en el Metropolitan Museum of Art que ha ido organizando exposiciones como Balenciaga (1973) , Infra-Apparel" (1993); "Orientalism: Visions of the East in Western Dress" (1994); "Jacqueline Kennedy: The White House Years" (2001), guest "Extreme Beauty: The Body Transformed" (2002), exposiciones de vestuarios como Rara Avis de la colección de Iris Barrel Apfel (2005), o la moda de Chanel, Goddess, o Bravehearts: Men in Skirts, y muchas otras.

Si la fotografía de Cartier Bresson o Edward Weston ha logrado consenso para ser parte del *artworld*, las historietas policiacas, de aventuras o pornográficas pueden ser artística sin entrar a las cajas fuertes del centro matricial. Como parte de la escópica artística en su forma más conspicua están asimismo las escenografías creadas para la puesta en el espacio de esta matriz desde los anfiteatros, museos, burdeles, salas de ópera, vodevil y de cine, cabarets, restaurantes, teatros, galerías, carpas de revista o de circo y ferias o centros de entretenimiento como los de Disney y Universal. Habrá que distinguir por último entre el *setting* de la escópica (por ejemplo un museo de pintura o un teatro de la ópera) y el *setting* como escópica, es decir, la arquitectura como objeto de contemplación y la escenograífa teatral.

El público que acude a un estadio para el concierto de una celebridad, a un museo, a un antro, a una sala de música u opera, a un burdel o a Disneyworld lo hace por las mismas razones: disfrutar y di–vertirse desviándose de sus identidades cotidianas para adquirir vicariamente otras como la de un personaje de teatro o novela, objeto de amor o deseo de un cantante, galán de prostituta o *stripper*, cisne enamorado en un ballet, mirada de un pintor u oído de un músico, paladar de chef, cuerpo diestro de un acróbata de circo o invulnerable protagonista de videojuegos, caricaturas o películas. En estos casos se ofrece un puente hacia la fantasía que puede ser visual en los cuadros e instalaciones, olfativa en perfumes, gustativa–olfativa en los platillos, auditiva en la música, quinestésica en los juegos mecánicos, narrativa en la literatura o táctil en las artes eróticas y la moda, todos diseñados para el placer y la diversión de los participantes.

Modalidades de la dramática artística

Como en las diversas matrices antes vistas, la artística no es la excepción en el despliegue de las cuatro modalidades. Más aún, en esta matriz se podrá explicar mejor la decisión teórica de proponer estas cuatro modalidades y no otras, pues se vinculan directamente con categorías que fueron cuidadosamente elaboradas por la teoría del arte. Si incorporamos las clasificaciones propuestas por Dondis (1976, 28–9) para la sintaxis de la imagen, se puede verificar que la proxémica tiene que ver con la transparencia u opacidad (que permite u obstruye la visión), la complejidad o sencillez (como accesibilidad a la percepción o comprensión), la sutileza u obviedad de sus códigos y sintagmas que interpelan a cierto tipo de espectadores y alejan a otros,

además de la escala que aparta o acerca al espectador (no mencionada por el autor). Las categorías dondisianas de regularidad e irregularidad, dinamismo y estatismo, continuidad o aleatoriedad, predictibilidad o espontaneidad, equilibrio o inestabilidad, simetría o asimetría, variación o coherencia, secuencialidad, pasividad o actividad se refieren todas a la modalidad cinética. La enfática se manifiesta en el contraste, agudeza, distorsión, tono, acento, audacia, foco y brillo cuando está marcada o a sus contrarios como difusividad, vaguedad, ambigüedad, indecisión y neutralidad en sintagmas de enfática no marcada. La fluxión centrípeta o cerrada la hallamos en la yuxtaposición, contorno, unidad, reticencia y concentración mientras que la abierta o centrífuga en la exuberancia, dispersión o profusión, fragmentación, desbordamiento etc. Por ello se justifica simplificar este espectro de categorías en las cuatro modalidades. Varían las escalas, pero los mecanismos se mantienen.

Proxémica artística

En la matriz del arte, la proxémica más evidente establece la diferencia entre el arte culto y el de masas, las artes mayores y menores y lo que se ha dado en llamar *high brow* y *low brow*, o el de élite y el popular así como entre los generos y estilos. Es por proxémica de los sentidos que Aristóteles sitúa al gusto, tacto y olfato por debajo de la vista y el oído como sentidos distantes. En la teoría aristotélica, la comedia se definía por establecer una proxémica corta con personajes de clases bajas mientras que la tragedia por imitar personajes como reyes y héroes más distantes del pueblo. Las comedias de Aristófanes acortan la proxémica con la vida diaria imitando al mundo político de su tiempo, (por ejemplo al tirano Cleon) y Menandro representa caracteres cotidianos como cocineros, esclavos y comerciantes ocupados en asuntos de cada día. En contraste, las tragedias de Eurípides como *Medea*, la hija de rey Aeetes de Clochis, o de Sófocles como *Edipo Rey*, representan acontecimientos alejados a las vidas de la gente común, aunque no sus sentimientos.

En la Edad Media y el Renacimiento, la matriz religiosa mantuvo con gran esfuerzo la proxémica larga del pueblo respecto a las figuras jerárquicas y los escritos sagrados para establecer un sentido de solemnidad y sacralidad. Sin embargo, una vez al año, el carnaval era el mecanismo de acortamiento temporal de la proxémica. A partir de la propagación de la imprenta en Europa, la proxémica léxica instituida por la matriz religiosa medieval hacia los textos, la escritura y la lectura sufrió un acortamiento paulatino que caracterizó al proceso de

autonomización de la matriz artística occidental desde el Renacimiento. *El Decamerón* de Bocaccio y *Gargantúa* y *Pantagruel* de Rabelais acortan la proxémica de las narraciones épicas anteriores hacia relatos eróticos cotidianos con mucho humor que contrastan con la muy lejana proxémica léxica religiosa latina de carácter devocional y didáctico establecida por la matriz cristiana. Al mismo tiempo, personajes como Sancho Panza re–representados por la Poética renacentista incorporan el lenguaje y las preocupaciones del pueblo y de la vida diaria en una heteroglosia que ya estaba presente en la matriz artística en la Grecia clásica. Asimismo, la proxémica léxica entre los personajes del teatro shakespeareano varía en estilo y refinamiento, de lo común a lo majestuoso y de la prosa a la poesía de acuerdo a la extracción social de los personajes.

En la actualidad, un género dramático que debe su enorme *rating* a la proxémica léxica corta respecto al espectador es la telenovela. Se trata de un género artístico periférico extremadamente localista que sin embargo tiene un impacto inusitado en públicos lejanos y sumamente heterogéneos. Este éxito se debe en parte a la cercanía de la toma, la intimidad de las confesiones y la familiaridad que van adquiriendo los personajes por su presencia cotidiana en el espacio doméstico a través del monitor. Aunque en algunos casos el argumento es descabellado, los diálogos permanecen tan cercanos a la vida cotidiana precisamente porque los episodios son grabados diariamente y resulta imposible elaborarlos escrupulosamente, además de que su verosimilitud depende de la frescura e inmediatez de su proxémica léxica. (Cf. Mandoki 2002) [79]

Los niños y jóvenes actuales que se han fascinado con la epopeya de la Guerra de las Galaxias, los cuentos de Tolkien y de J. K. Rowling, buscan una proxémica larga que los aleje de una realidad cotidiana banal y estresante para lograr el prendamiento a lo fantástico que proponen los autores. Sus versiones cinematográficas reproducen esta posibilidad del viaje imaginario a mundos distantes.

En cuanto a la proxémica acústica, la música deja de ser una manifestación exclusiva para el culto o para animar al ejército en campos de batalla al integrarse cada vez más a la vida cotidiana de la aristocracia primero bajo el mecenazgo de músicos en palacio, y de la burguesía después, hasta abarcar todas las esferas de la sociedad urbana. En las cortes renacentistas se solicitan temas más ligeros, divertidos y hasta humorísticos muy distintos a la solemnidad de la acústica religiosa. El entrenamiento auditivo que se requiere para apreciar la obra, por ejemplo, de György Ligeti o Michael Nyman, contrasta con géneros musicales de masas que se dirigen a

públicos amplios por la sencillez de su código. Actualmente la música se ha convertido en una estrategia de distinción por la fragmentación social que marca proxémicas variables entre diversos grupos generacionales, de clase, género o idiosincrasia. La predilección por cierto tipo de música constituye una de las estrategias de construcción de identidad y de adhesión o repulsión a grupos sociales determinados por esta modalidad, y que se ejemplifica agudamente entre adolescentes urbanos en la actual anonimización masiva.

Nunca como ahora la música ha logrado una proxémica tan corta al integrarse plenamente a la vida cotidiana de todos los estratos sociales gracias a la invención de la radio y técnicas de grabación acústica. Esta proxémica se ha acortado hasta el extremo de la intimidad absoluta en el individuo que viaja a su trabajo o que corre por las mañanas con su walkman con música que sólo él o ella escucha. El acortamiento de la proxémica acústica contemporánea genera tanto el prendamiento en el disfrute de cualquier género musical al alcance del ipod y el mp3, como el prendimiento invasivo por la potencia de los amplificadores que atacan al oyente involuntario en total indefensión. Asimismo, esta cercanía proxémica se da no sólo en el consumo sino en la enunciación, pues en los géneros del rock y el pop actuales casi cualquiera puede tocar y componer música sin mayor entrenamiento, en contraste a la música culta que requiere años de aprendizaje, talento y práctica.

La proxémica somática en el arte siguió dos rutas opuestas. Por una parte, alargó la proxémica en la danza de elite del siglo XVII a partir del ballet que se volvió un arte para minorías cuya interpretación requería un adiestramiento riguroso. En cambio la danza de vodevil como el *Folies–Bergere* (abierto en Paris en 1869), el cabaret (v.g. *Le Chat Noir* cerca de 1881, donde se han presentado comedia, espectáculos vistosos, mujeres semidesnudas, sátira política) hasta los *lap dance, bar top dance* y *table dance* actuales, acortan la proxémica al incluir a cualquier tipo de público y reclutar a bailarinas con criterios más anatómicos que dancísticos. La atracción de este género consiste en el efecto de proximidad de las ejecutantes con el público, pues se permite al parroquiano colocar un billete en el liguero de la teibolera o *stripper* sin pasar de ese, preciso, límite en público.

La alta costura y la alta cocina son géneros de proxémica larga de clase al ser exclusivos de una elite determinada y convertirse en mecanismos distintivos, pues consumir platillos de chef o portar diseños únicos de diseñador famoso no están, obviamente, al alcance de las mayorías. De hecho, los modelos de alta costura están diseñados para una anatomía que sólo las clases

acomodadas podrían cultivar con dietas especiales, jamás para los cuerpos de las obreras y las campesinas.

En analogía a este proceso de acortamiento progresivo de la proxémica desde el Renacimiento, también en la escópica se inicia una nueva cercanía en la representación visual que va abandonando su función como vehículo de culto para convertirse en objeto de placer visual. A pesar de que las temáticas siguen siendo en parte religiosas, los personajes de la pintura renacentista se representan como personas reales, tridimensionales, carnales, con proximidad espacial y casi material al espectador. El claroscuro y la perspectiva tienen como función acortar la distancia de la representación pictórica, pues producen la sensación de un espacio compartido con el espectador y de casi tactilidad volumétrica de los personajes y objetos representados. También se incorporan escenas más cotidianas como en la escuela flamenca y su pintura de escenas domésticas que expresan plenamente este traslape matricial familiar–artístico. Las *Madonnas* renacentistas son representadas como mujeres de carne y hueso y las diversas versiones del género de la *Anunciación* representan a la Virgen en un contexto crecientemente naturalista doméstico ocupada en la lectura o el descanso, en contraste a las remotas e inmateriales vírgenes medievales clavadas sobre un fondo dorado.

Con la invención de la fotografía en el siglo XIX, este proceso de acortamiento proxémico se incrementa y toma dos direcciones contrapuestas. Por una parte, la escópica pictórica de elite –al verse amenazada por una técnica de representación de proxémica tan corta, veloz y fidedigna– cuestiona su sentido y se vierte hacia una proxémica más larga respecto al espectador promedio. En este movimiento surge el impresionismo como primera vanguardia en su preocupación por la luz, lo efímero y la teoría corpuscular. A partir de entonces, se le exige al espectador el manejo de códigos de interpretación distintos a los de la pintura figurativa que llegan a alejarse tanto de las convenciones de representación realista hasta el extremo del abstraccionismo y el conceptualismo.

La distinción que establece el Grupo [illegible] entre el *signo icónico* y el *signo plástico* es en parte cuestión proxémica, de modo que mientras el primero requiere distancia para lograr la visión de conjunto, el signo plástico exige una proxémica escópica corta, casi háptica por sinestesia en la pincelada y su textura. Las artes de elite se pueden caracterizar desde entonces por establecer una proxémica corta respecto a un estrecho círculo de conocedores del *artworld* y alargarla con relación a las masas. Como el mecanismo propio del arte en el siglo XX ha sido

detectar una convención artística para derrocarla, no es de sorprender que un artista de elite como Andy Warhol utilizara por eso mismo tópicas de proxémica muy corta respecto a las masas como las cajas del detergente Brillo, las latas de sopa Campbell's o la imagen de celebridades políticas y mediáticas (Mao, JFK, Ingrid Bergman, Marilyn Monroe, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Elizabeth Taylor, Jackie Kennedy, Elvis Presley y Mohamed Ali), todo con colores chillantes que a su vez también expresan una proxémica corta en relación a la publicidad.

Por otra parte, este proceso de acercamiento escópico es retomado por la fotografía y continuado en el cine y la televisión en un esfuerzo constante por guardar una proxémica lo más corta posible respecto a las masas para alcanzar y conservar los más altos *ratings* y éxitos de taquilla. Entre todos los géneros visuales contemporáneos, el cine y el videojuego son los que producen hoy la *poiesis* de lo fantástico hasta niveles de creatividad y perfección técnica tan admirables como en su momento lo fueron los pintores renacentistas con la novedosa técnica del claroscuro y la perspectiva. Establecen una proxémica muy larga en sus tópicos al crear mundos fantásticos, pero muy corta con públicos masivos de distintos estratos sociales por su asombrosa verosimilitud y destreza técnica. Así nos han permitido ver el naufragio del *Titanic* desde el interior (a pesar de su versión romantizada) o el galope por las praderas de los dinosaurios de *Jurassic Park*. La tecnología escópica actual ha acortado también la proxémica para integrar al registro somático en la interactividad de los videojuegos y generar una experiencia quinestésica y sinestésica de enorme creatividad como *Zelda, Sim city* o *Alone in the dark*.

El extremo de este proceso de acortamiento proxémico ha sido el exitoso programa televisivo *Big Brother* donde lo cotidiano como tal se vuelve espectáculo. Parecería que la cotidianidad pura, como la de los *talk shows*, cancelara toda *poiesis* sin la cual no hay arte posible. Y sin embargo, permanecen en esta matriz como un paradójico artefacto que se fabricó para esta puesta en escena de lo cotidiano y lo íntimo en un encierro de 106 días (semejando un poco el *peek show* que pone en escena el artificio del acto sexual). Es la nueva estética de lo hiperreal anunciada por Baudrillard (1978) pero a niveles que él mismo no imaginó en los setentas, cuando se televisaron por primera vez las intimidades de la familia Loud durante 7 meses, 300 horas ininterrumpidas. La obscenidad se incorpora a la matriz artística cuando la fantasía que se propone es ahora la del voyeurismo. El tránsito de identidades propiamente artístico se concretiza en este caso al convertir al espectador en un mirón legitimado. Pero no hay que confundir: los artistas de este nuevo género del *talk show* no son los habitantes de la casa de

Big Brother, sino los productores del programa quienes diseñaron el artefacto del programa. Lograron así la puesta en escena de las emociones en vivo con extracciones de lágrimas, sudor y mocos de los participantes como espectáculo de masas vorazmente consumido en close up y tiempo real.

Cinética artística

La cinética léxica en la matriz artística, particularmente en la poesía, es enormemente dinámica al movilizar la palabra en asociaciones semánticas inusitadas y fabulosos juegos metafóricos de gran agilidad; así se construyen realidades imaginarias insólitas y asombrosas. Una novela paradigmática en cuanto a cinética léxica dinámica es el *Ulises* de Joyce, que se desliza a través de diversos planos discursivos, estilísticos y de géneros con referencias y significados mitológicos, religiosos, históricos, psicológicos y filosóficos. En el extremo opuesto están el cliché y los estereotipos de la fotonovela, la telenovela típica y la novela rosa cuya léxica es tan predecible que ilustra una cinética prácticamente parapléjica.

La cinética acústica es indispensable en la matriz artística pues sin dinamismo la música es imposible. Sin embargo, como en la léxica, buena parte de la calidad musical radica en la cinética acústica entendida también como originalidad, audacia acústica, agilidad inventiva y técnica del autor, es decir, su capacidad de transformación de zonas de la matriz artística misma. La cinética en la ejecución de la música clásica se enuncia explícitamente a través del tempo, y se denota por términos como *allegro, andante, adagietto, vivace, ritenuto, slentando, veloce, moderato, rallentando* o en alemán *rasch, langsam o schnell*.

La música de masas no requiere esa notación tan precisa de la ejecución, pues carece de la complejidad que el compositor de la música culta le otorga a cada pieza y hay lugar a la improvización. La aceleración de la vida cotidiana a partir de la industrialización y tecnologización se expresa tanto por la velocidad rítmica como por la proliferación de estilos en la música urbana de masas. El videoclip como género ilustra la cinética vertiginosa que caracteriza la acústica y la escópica de la época actual, así como la fragmentación y arbitrariedad de sus montajes, con frecuencia de vacuidad semántica.

Para analizar la cinética somática desde el punto de vista del espectador, la aplicación de los conceptos de "imagen–escena" y la "imagen–laberinto" propuestos por Roman Gubern (1996) resultan esclarecedores. Un espectáculo es casi por definición imagen–escena pues el espectador

se mantiene estable en una butaca y observa la obra en el foro de un teatro o proyectada en la pantalla de cine, computadora o televisión. En el arte Op o la escultura, el espectador debe ver la obra desde distintos ángulos para apreciarla, pero su posición es en cada momento estable como ante una imagen–escena. Frente a una pintura, la cinética somática del espectador es casi fija al tratarse de imagen–escena, pero puede recorrer una pintura a detalle adquiriendo una cualidad de imagen–laberinto. En los juegos de video esta dualidad es clara: el jugador se mantiene en un lugar fijo y ve transcurrir ante sus ojos diversos personajes y lugares como imagen–escena. Al mismo tiempo, en tanto juego interactivo, recorre vicariamente tales espacios por el movimiento de su personaje con un control electrónico como si fuesen laberintos. Además de acoplar perfectamente la escena y el laberinto, los videojuegos integran la cinética somática con la escópica, la acústica y en menor medida también la léxica exigiendo una gran velocidad y destreza psicomotriz de los participantes.

El impresionante dinamismo de la cinética escópica renacentista, al transformar la re–presentación pictórica con la perspectiva, el claroscuro, degradación y saturación del color, se mantuvo relativamente estable al volverse canónica durante el largo período en que prevaleció el arte académico. Pero al cuarto para las doce del siglo XIX, esta estabilidad se subvierte catalizada por una pintura de Monet, *Impresión: Amanecer* de 1872 (como Kandinsky catalizó el desarrollo del abstraccionismo con su primera acuarela abstracta en 1910). A partir de este cuadro, la cinética escópica del arte se dinamiza para captar lo efímero como la luz, el vapor, los reflejos en el agua, el transcurso del día. La eterna obsesión de los artistas por el tiempo se expresa a partir de entonces de un modo distinto. También el artista impresionista adquiere una velocidad y una agilidad análoga a esa inquietud de captar el movimiento; por eso sus contemporáneos les reprocharon que dejaran sus cuadros incompletos.

Apenas un par de décadas más tarde, los hermanos Lumiere logran dinamizar técnicamente la imagen en tiempo real sobre un plano produciendo efectos tan verosímiles que provocaron el terror de los primeros espectadores ante la proyección de un tren que parecía venírseles encima. Desde entonces, la cinética escópica se ha acelerado no sólo en cuanto al arte distintivo en la veloz sucesión de vanguardias que ocurrió en la primera mitad del siglo XX, sino en el arte de masas y la generación de estilos. Surgen los neoimpresionistas como Seurat y Signac en su intento de re–presentar un tema tan volátil como la teoría corpuscular de la luz, seguidos por los post–impresionistas como Gauguin, van Gogh y Cezanne, que a su vez inspiraron el

fauvismo, el expresionismo, el cubismo. La inundación de estilos como el dada, el surrealismo, el futurismo, el constructivismo, el suprematismo, el vorticismo, el orfismo, el neoplasticismo, los informalismos, abstraccionismos, neofigurativismos, espacialismos, minimalismos, conceptualismos, toda clase de realismos y estilos neo, post, hiper etc. hasta el digitalismo actual son prueba irrefutable de la cinética escópica explosiva en esta matriz.

Esta vertiginosa manifestación escópica del arte en el siglo XX se debió a la autonomización no sólo matricial sino representacional de las artes plásticas: la pintura cambió la figuración por la autoreferencialidad en tanto pintura. En contraste, la escópica artística de masas, particularmente la cinematográfica, desarrolla la figuración para re–presentar realidades imaginarias con sorprendente verosimilitud, como en el caso arquetípico de *Starwars* de George Lucas o *Crouching Tiger, Hidden Dragon* de Ang Lee. El cine toma la batuta de la cinética escópica para ofrecerle al espectador una oportunidad singular de visualización de efectos especiales e historias fantásticas. Los adolescentes acuden a las salas cinematográficas para habitar vicariamente en esos futuros posibles construidos con gran creatividad tecnológica, como la escena tiempo–bala de *Matrix*. No en balde el cine parece ser hoy el arte de mayor respaldo social, ya que atrae al cinéfilo con mayor devoción a su sala de cine favorita que a la iglesia o a la comida familiar.

Enfática artística

Al hablar de géneros y de estilos artísticos, a lo que nos referimos es precisamente a su enfática, ya que un estilo se caracteriza por el acento que el artista elige situar sobre un aspecto particular. Es posible establecer una variedad de enfáticas según se trate de géneros trágicos, heróicos, melodramáticos, moralizantes, cómicos, fársicos, irónicos o románticos. Desde la enfática léxica pueden definirse tópicas, personajes y géneros literarios y cinematográficos de acuerdo a los acentos dominantes de la trama. En el cine y la literatura, entre tales tópicas destacan la de mujer en peligro, hombre perseguido, familia en problemas, mascota fiel, hijo pródigo. Hay personajes como el individuo común en una situación extraordinaria o bien un *outcast* o *outlaw* en una situación común, o roles como el de víctima, perseguidor, protector, tonto y traidor, o en el modelo narratológico de Propp ([1928] 1989) los 8 tipos de caracteres: héroe, villano, donador, auxiliar, deseado, mandante, falso héroe y despachador (de las que Greimas deriva el adyuvante, oponente, sujeto, objeto, destinador y destinatario en su modelo

actancial). La enfática de los géneros cinematográficos se define por fórmulas semejantes: el romántico (un personaje se obsesiona amorosamente por otro), el género fantástico (familiaridad con lo extraño), el bélico (individuo que vence varias pruebas para ser aceptado en la comunidad), detectives (acción moral en un mundo inmoral), el *western* (un individuo lleva a la comunidad a la civilización) entre otras. (cf. Zavala 1997, 77)

En la telenovela, otros criterios de clasificación de la enfática podrían hallarse en los "complejos" característicos del personaje protagonista según Gubern (1997, 35). Propone al complejo de Narciso en el personaje que se adora a sí mismo, el del rey Midas o la compulsión de cambiarlo todo en oro, el de Satiriasis o el mujeriego, el complejo de Bruto donde el iniciado destruye a su iniciador, el de Cenicienta o la escaladora social por el matrimonio sin responsabilidades, el complejo de Diana o la protesta viril de las mujeres insubordinadas, el complejo de Betsabé o el adulterio por cálculo, el complejo de Circe o la seductora compulsiva, el complejo de Mesalina o la ninfomanía, el de Dalila o la mujer castrante y el de Dafne o las vírgenes permanentes. Me gustaría agregar que en este género pueden encontrarse también el complejo de Medea o la devoradora de hijos, el complejo de Endimión que ignora la pasión que inspira, el complejo de Acteón o el fisgón descubierto, el complejo de Aegisto o el cómplice adúltero con el complejo de Clitemnestra o la adúltera asesina, el complejo de Esculapio que siempre rescata de la muerte a los protagonistas que reinciden al hospital, el complejo de Agamemnón o el marido víctima de la esposa infiel, el complejo de Telémaco o el que va en busca de su padre ausente y el de Fedra o la madrastra incestuosa. El complejo de Andrómeda es la tópica más común de la telenovela, siempre rescatada del monstruo por su Perseo y llevada felizmente a la vida conyugal, además del complejo de Ifigenia o la víctima sacrificada que arranca lágrimas al espectador más renuente. (cf. Mandoki 2002)

En la música culta, la enfática acústica se establece por indicaciones como *piano, pianíssimo, forte, fortíssimo, sforzando, soave, staccato, tenuto,* y en el plano afectivo por terminología como *affettuoso, espressivo, festivo, scherzando, piacevole, dolente, agitato, spiritoso, con brío, dolce, sospirando, (*en alemán *feierlich, ernst, ausdrucksvoll, mit enfindung, ruhig*). Una pieza musical seria puede adquirir una enfática ligera por mutaciones estilísticas al ser mantovanizada o volver sensual a la música sacra de Bach cuando es jazzeada. En la "Habanera" de la ópera *Carmen,* el personaje adquiere mayor coquetería y ligereza aún que el original de Bizet por la enfática popularizada con que la interpreta Filippa Giordano. Es posible

imaginar también su inverso, cantar la Habanera con tal solemnidad que pudiera presidir un funeral.

Las voces quejumbrosas, aniñadas o coquetas de los cantantes de moda inundan las bandas sonoras de la radio con la tópica por excelencia de la canción de masas, el amor, que se acompaña de matices diversos como el reproche, el abandono, los celos, la nostalgia, la soledad, el deseo, la venganza, la autocompasión o el chantaje. La enfática somática y acústica favorita en el arte de masas pasa necesariamente por la seducción sexual, pues para la estrella del espectáculo el lema es “seduzco luego existo”. En las rolas y tocadas, raves y festivales de masas, la enfática somática entre los fans va desde la histeria a la languidez, de la ira a la melcocha y de la euforia al desconsuelo.

En sus inicios, la pintura artística reproduce la enfática escópica religiosa de la que hereda parte de su semántica y su técnica, pero le añade temas mitológicos, históricos y políticos recuperados de la tradición helénica y romana. En las artes de elite, las tópicas escópicas más frecuentes que constituyen géneros pictóricos han sido la naturaleza (paisajes, flores, frutas, naturalezas muertas), madre e hijo, interiores domésticos, animales, retratos, la mitología griega y cristiana y episodios históricos. Las obras maestras de la pintura integran distintas tópicas, como la mezcla de interiores, retrato y autorretrato (además del animal) en *Las Meninas* de Velázquez.

Cada una de las vanguardias se definió en torno al énfasis de una tópica particular, como el inconsciente onírico para el surrealismo, la multiperspectiva en el cubismo, la tecnología, la velocidad y la industrialización en el futurismo, la decadencia de la burguesía en el expresionismo, la utopía comunista en el realismo socialista, lo irracional, la subversión y el azar en el dadá. Cada movimiento de vanguardia en el siglo XX y cada identidad artística individual marca su enfática sintáctica característica (lo que Umberto Eco denominó “idiolecto”) como el cromatismo fauvista cosificador de la mujer en Matisse, el espacialismo virtual casí místico de Rothko, el compositivo de Albers, el uso emotivo y vehemente de la pincelada en Van Gogh, la sintaxis geométrica de la percepción en Cezanne, la teoría óptica y corpuscular de la luz en el puntillismo de Seurat y Signac, la penetración al espacio real en la pintura de Fontana, el esencialismo pictórico en Mondrian y Malevitch, el conceptualismo de los *ready mades* de Duchamp. Cabe destacar además la enfática particular que obsesiona a cada artista como las gasas manchadas para Burri por sus experiencias siendo médico de guerra, las paredes descarapeladas de Tapies, los autos comprimidos de Chamberlain, la cirugía plástica de Orlan

hasta la coprofilia de Manzini en su *Merda d'artista, y* las viñetas de historieta en Lichtenstein. La identidad artística de un pintor o escritor radica en la enfática que propone y el brío con que la despliega.

Fluxión artística

La producción literaria depende de la fluxión centrípeta que el autor pueda generar para mantener al lector prendado a su tejido discursivo. También en la música clásica la fluxión acústica que se persigue es relativamente centrípeta para mantener concentrado al público en cada movimiento durante el par de horas que dura el concierto. Esta matriz establece para el público la convención de mantener una fluxión contenida en el registro somático durante la interpretación de un concierto o función teatral. Al concluir la obra, se permite brevemente abrir la fluxión acústica y gritar "¡bravo!" o el chiflido y el aplauso, pero gravemente penalizados con la mirada reprobatoria del público conocedor contra el pobre despistado que se le ocurra aplaudir después del primer movimiento en una sinfonía.

En contraste, la fluxión acústica abierta de la música de masas no le exige a su público demasiado esfuerzo para concentrarse. Por su mismo volumen y por la variedad e intensidad de los estímulos sensoriales suplementarios como luces, vestuario, danzas, movimientos en escena y proyecciones amplificadas en video del cantante, fuegos artificiales etc. este espectáculo desborda el escenario hasta la butaca del espectador, quien puede cantar, bailar y gritar durante la función. También la escópica de los estadios, carpas, arenas y teatros está diseñada para generar una fluxión centrífuga de los artistas, hoy extendida a escala global en la escópica del monitor televisivo o cibernético.

A grandes rasgos puede afirmarse que mientras en las artes de elite es el público quien se aproxima a la fluxión centrípeta del artista, como en la música conceptual de John Cage en sus experimentos con la monotonía y con receptores de ondas de radio en *Paisaje imaginario #4* o el *Poema electrónico* de Edgar Varése, en las artes de masas son los artistas los que se expanden en una fluxión centrífuga para abarcar la mayor cantidad de público.

La fluxión somática abierta podemos constatarla en los eventos *rave* en que los participantes bailan hasta azotarse unos contra otros o se lanzan sobre las multitudes en conciertos de rock. Géneros como el *table dance* y el vodevil también son centrífugos en la intención de seducir a todos los parroquianos como si cada uno en lo personal fuese el amante

esperado. Su opuesto caracteriza a la danza de elite contemporánea donde el público permanece inmóvil en su butaca apreciando los gestos ya no sólo graciosos y delicados del ballet clásico sino fragmentarios, cortados, caóticos y hasta grotescos de los nuevos estilos dancísticos desde la revolución de Martha Graham con la angularidad y contracción muscular de los bailarines hasta las extrañas coreografías contemporáneas de Wim Vanderkeybus. [80]

En correlación a esta tendencia, la fluxión escópica de la pintura durante el siglo XX se ha vuelto progresivamente centrípeta. Después de la revolución impresionista, surge la segunda revolución en este registro, la del abstraccionismo iniciado por Kandinsky, donde el espectador ya no pudo reconocer el tema de la obra y fue obligado a centrarse exclusivamente en las decisiones cromáticas y formales que tomó el artista. La tercera revolución fue la conceptual de Duchamp, donde el concepto pasó a sustuir al objeto como vehículo de deleite artístico. En cada una de las vanguardias que siguieron, el artista se volvió cada vez más ensimismado al grado de que el tema favorito del arte se volvió el arte mismo. Así proliferó el cine sobre el cine desde el *81/2* de Fellini, el teatro sobre el teatro en *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello, la pintura sobre la pintura como el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevitch e incluso la imagen en la imagen fotográfica como el reflejo en el charco del hombre en Cartier Bresson, o el arte sobre al arte en el conceptualismo de Marcel Duchamp. Es el poder constitutivo del *artworld* lo que Duchamp hace explícito pues sólo en el museo y con la firma de "R. Mutt" avalada por Duchamp el orinal se transmuta en obra de arte.

Parecía que el arte no podía volverse más cerrado que en las vanguardias, y sin embargo lo logró aún más en la trans–vanguardia. El tema del arte ya no fue el arte mismo, sino el artista como tal. Así surgen obras como *I am an artist* de Ben, las cirugías de Orlan, las obras autobiográficas de Joseph Beuys o el aguante físico de Abramovic y Ulay.

En contraste, la escópica de masas se volvió centrífuga en extremo al exhibirse en portadas de discos, anuncios espectaculares, posters reproducidos por millones, imágenes en monitores sincronizados. Cada nueva película se anuncia con gigantescas mantas de más de una decena de metros de largo desplegadas en las paredes de los cines y los tentáculos mediáticos que proliferan en los gadgets, gorras y camisetas de estos personajes para formar parte de las colecciones de sus fans. El caso Thomas Kinkade, pintor industrial de paisajes y casitas de melcocha al óleo reproducidas por miles y vendidas en una cadena de galerías y por internet (donde se puede seleccionar el tamaño y el marco del cuadro), es de una fluxión centrífuga

arrolladora. El fenómeno Kinkade ha cautivado a miles de clientes y coleccionistas cuya sensibilidad por lo melífluo ha trascendido de la tarjeta Hallmark a grados hasta ahora impensables de endulcoracionismo (perdóneseme este neologismo). En efecto, Kinkade pertence sobre todo a la matriz mercantil, pero en una puntita logra traslaparse con la artística ya que, por más que nos pese, no podemos negar el placer estético que obtienen sus clientes al contemplar sus pinturas.

Proyecciones paradigmáticas de la matriz artística

La matriz artística es sumamente solicitada, como lo ha sido religiosa, en su proyección y traslape hacia otras matrices por su carácter deslumbrante y su enorme prestigio. Las diversas matrices han contratado artistas a su servicio para insertarlos en otras instituciones, como la matriz familiar aristocrática renacentista a través del mecenazgo de músicos y pintores no sólo para el deleite propiamente artístico sino para prestigiar su renombre. La matriz de Estado, como la española en tiempos de la reina Mariana y Felipe IV, proyecta la genialidad de Velázquez para reforzar la reputación de su corte. El muralismo mexicano es un caso típico de proyección en la matriz de Estado para re–presentar posiciones ideológico–políticas y fraguar una identidad nacional post–revolucionaria. Actividades artísticas se proyectan a la matriz médica en ejercicios terapéuticos como el psicodrama y la musicoterapia, o en la jurídico–carcelaria en talleres o espectáculos para entretener reclusos.

La matriz empresarial no se queda atrás al organizar eventos artísticos como concursos de pintura y escultura en tanto exitosa estrategia publicitaria. El caso de un vodka que utiliza al arte como publicidad es digno de destacarse, además de anuncios de cigarrillos con música clásica de fondo que han de revolver en sus tumbas a los compositores. La sociedad industrial contemporánea se ha apropiado de artistas potenciales en la pintura o el teatro para ocuparlos en la matriz empresarial a través de los denominados “creativos” de las agencias de publicidad. Hoy como siempre, la autonomía de la matriz artística es muy, pero muy relativa, ya que siempre ha dependido de otras matrices en las que se inserta el artista para sobrevivir. Si antes fueron la matriz familiar cortesana y la de Estado las generaron los excedentes económicos para mantener a la matriz artística, hoy es la empresarial la que ocupa su lugar.

Al ser comisionado por la matriz de Estado, la religiosa, la militar o la artística, un compositor puede considerarse plurimatricial aunque dependa de su propia matriz para construir

su identidad y legitimar su idiolecto. Como Bach, Mozart también fue requerido por distintas matrices: al ser niño prodigio se insertó en la matriz de Estado monárquico de la corte de Viena a invitación de la emperatriz María Teresa y su marido Francisco I. Para la matriz religiosa, compuso la *Misa Coronación* y otras obras religiosas y para la artística varias óperas como *las Bodas de Fígaro, Don Giovanni* y *la Flauta Mágica*, mientras que el *Réquiem* se inserta en la matriz funeraria. Sin embargo, al variar el contexto, estas obras adquieren una significación social distinta según se interpreten en una ceremonia oficial, un concierto, ritual religioso o festival escolar.

Esta diferenciación parecerá generar más problemas de los que resuelve al ser menos automática desde el punto de vista de la teoría que la simple categorización de identidades por matriz. Sin embargo, como he argumentado a lo largo de este texto, reducir toda la producción estética exclusivamente a lo artístico nos impide reconocer sus diversas funciones cruciales en matrices distintas.

CONCLUSIONES: SÍMBOLOS MATRICIALES

Nietzsche y Marx bajaron de la pureza del espíritu hegeliano a la turbulencia de este mundo para rastrear la historicidad concreta del sujeto, uno desde la genealogía de la moral y el otro de la economía política. Foucault examinó la genealogía del sujeto desde las prácticas disciplinarias y discursivas que engendra el poder. De ahí derivamos para explorar los modos en que se constituyen las subjetividades y se despliegan por la estesis en tanto sensibilidades abiertas a un entorno organizado matricialmente. Así hemos transitado de manera vertiginosa a través de distintas matrices auxiliados por un mapa de dos coordenadas: la retórica y la dramática. El análisis de cada matriz por separado pudiera, sin embargo, suscitar la idea errónea que éstas fuesen unidades discretas y claramente limitadas (como en una interpretación reduccionista de las semiosferas de Lotman). Es necesario recalcar, en consecuencia, que no se trata de esferas que se establecen aisladamente unas de otras sino de redes matriciales integradas que comparten distintos vínculos en un tejido multidimensional denso de trabajo semiósico incesante, cuya imagen metafórica más aproximada sería las conexiones sinápticas del cerebro. Por ello, el modelo de análisis de las matrices aquí propuesto podría ser visualizado como proyección metafórica de la cartografía neuronal (*source*) a lo social y cultural (*target*) con sus mapas de recorridos y sus circuitos débiles y fuertes.[81] La identidad de cada matriz se define, como en las conexiones sinápticas, por mapas particulares de recorridos que mantienen entre sí ciertas regularidades o hábitos de detonación o disparo.

Las matrices no son por tanto sistemas en oposición diferencial a un entorno (como los propuso Luhmann), sino que <u>son</u> el entorno, el contorno y el retorno mismo configurado reticularmente. Están constituidas por filamentos semiósicos entremezclados de *discursos* a una escala macro y *enunciados* a escala media o *signos y símbolos* a escala micro en continuo proceso de diferenciación sígnica y concentración simbólica. Estos filamentos son hábitos de pensamiento y acción, de percepción y significación; son rituales en la vida cotidiana y convenciones en la comunicación que se va asentando como "sentido común" y sentido en común, *sensus communis*. Cada matriz emerge en la medida en que se sedimentan y diferencian localmente sus prácticas. Pero lo que parece mera transmisión de signos en la semiosis es precedida y trascendida por la

dimensión estética. Sin los procesos de estesis, tales identidades no lograrían consolidar la adherencia imprescindible para su legitimación intersubjetiva.

El proceso de generación de matrices las hace germinar unas de las otras a partir de la matriz familiar que es el tallo originario del que brota la red matricial en su conjunto. Desde ésta pueden generarse retoños y derivaciones como la matriz religiosa en su concepción tribual primitiva, o la jurídica y la artística desde la matriz religiosa. En un proceso opuesto a la entropía, la tendencia cultural ha sido la progresión y diversificación matricial (en cierta analogía quizás a las teorías de expansión del universo). Esta evolución puede, sin embargo, verse coartada por sistemas totalitarios que imponen un proceso degenerativo a la multiplicidad matricial en la implosión de todas las matrices sobre una sola: la de Estado. De ahí que las matrices puedan comprenderse como sistemas de auto–organización de abajo hacia arriba o sistemas emergentes de complejidad organizada que si bien germinan de sistemas anteriores (ya configurados como entidades colectivas diferenciadas) adquieren una conformación propia con elementos comunes que pueden reconocerse en su especificidad a través de varios culturomas.

Vimos que el universo creado por cada religión o su *umwelt* colectivo constituye las identidades religiosas de sus fieles por medio de estrategias estéticas tan concretas como la escópica de sus templos y lugares simbólicos, la acústica de sus cánticos, la léxica de sus plegarias y textos y la somática de sus rituales. El prendamiento que el musulmán, el cristiano y el judío tienen hacia su matriz al ser estimulados por ésta en su piel, su oído, su olfato, su vista, su gusto y su pensamiento cada día desde la infancia hasta la muerte los constituye como co-sujetos estéticos. Tales prácticas instauran una realidad estética tangible, audible, visible e inteligible particular que recluta su sensibilidad hacia el prendamiento a lo sagrado. La experiencia religiosa se inicia al cruzar la frontera del lugar profano al sacro a través del umbral de iglesias, mezquitas y templos (en el espacio) y al cruzar la frontera del tiempo profano al sacro por el Shabat, la Semana Santa y el Ramadán (en el tiempo) . Esta frontera espacio–temporal es la membrana del cuerpo colectivo que se abre a la estesis y se cierra para la autopoiesis de cada matriz como organismo grupal.

He argumentado que cada una de estas tres matrices religiosas se apoya con mayor peso en un registro en particular: la hebraica en el registro léxico (por algo se la ha llamado "pueblo del Libro"), la católica en el registro escópico con su prolífica producción icónica y la musulmana en el somático con sus ordenamientos sobre el cuerpo desde la forma corporal de

reverencia hasta de militancia. El registro acústico está presente en las tres a través de la salmodia musulmana, la música sacra cristiana y los cantos litúrgicos hebraicos del *jazán*, pero parecería incomparablemente mayor en las religiones de origen africano transferido al cristianismo por la iglesia bautista afroamericana a través del género del *Gospel,* pues el sonido, y particularmente el ritmo, es el medio para consolidar la comunidad y acercarse a la divinidad al entonar al cuerpo y a la mente, a uno y al prójimo, con la cadencia y movimiento de sus cantos.

El proceso de generación del fervor religioso es doble: por *im–presión* de la forma estética al acto de fe, es decir, de la retórica sobre la dramática, y por *ex—presión* cuando la dramática de la fe exige su manifestación retórica por el baile o la privación en el somático, por el himno fervoroso en el acústico, por la reflexión e inspiración exegética en la léxica y por la creación de imágenes, lugares simbólicos y templos en la escópica. También ocurre el proceso de *de–presión* cuando el sujeto de sensibilidad profundamente religiosa se siente sin embargo hueco de fe y con su identidad religiosa suspendida en un vacío de Dios. En esta matriz es también común el proceso de *com–presión*, sobre todo entre sujetos fanáticos cuyo dogmatismo comprime la dramática contra la retórica monológica, en vez de proveer el vehículo para expresarla, y termina por someterla a una mecánica que se apropia de todas sus identidades sin oportunidad de hibridación. Pero en ninguna matriz el tejido es homogéneo: hay zonas profundamente elásticas y fecundas a lo largo del tiempo, abiertas y enrizadas por hibridación con otras matrices, mientras que otras áreas de la matriz pueden estar calcificadas y carcomiéndose al resto.

La forma de los enunciados no sólo con–forma la actitud religiosa y la tiñe de evocaciones, sino que constituye la realidad del mundo propuesto por la religión. Cuando el judío reza "*Baruj Atah Adonai...*", el cristiano "*Pater noster, qui es in caelis, sanctificetur nomen tuum...*" y el musulmán "*La ilaha illallah*", rebasan el proceso de semiosis y reclutan su sensibilidad en ese exceso de estesis desde el cual la enunciación queda preñada, rebosante de sentido y de connotaciones afectivas y sinestésicas. El vehículo a través del cual el devoto entra a la dimensión liminal de lo sagrado adviene por estrategias estéticas sin las cuales no podría existir religión alguna. De hecho, aún en la privación estésica de la abstinencia, la estética participa activamente como ausencia, silencio, oscuridad.

La muerte cerebral o el estado de coma es la muerte del sujeto, no la del individuo mientras mantenga funciones vitales, ni la de su rol como paciente en un hospital o la de su identidad como padre o hermano de alguien. El centro del individuo está en su vitalidad orgánica,

como del sujeto en su vida mental y del rol en su circunstancia, mientras que el centro de su identidad es matricial y simbólico.[82] En el cuerpo colectivo, ese centro simbólico matricial requiere estrategias estéticas que garanticen el prendamiento indispensable para generarse y regenerarse. Así como el individuo se prenda instintivamente a la vida y el sujeto se prenda a la experiencia para reconocerse, la identidad requiere objetos simbólicos para su adherencia. Los símbolos matriciales son lugares de una densidad semio-estésica tal que genere a su alrededor un espacio y un tiempo cargados de sentido como campo de atracción para cautivar sujetos y generar identidades.

Si es posible reconocer símbolos tales como la divinidad, el triunfo y la fantasía en tanto objetos de prendamiento estético, resultaría quizás insólito suponer que algo tan abstracto como la legalidad pudiera funcionar de manera semejante. Sin embargo, consideremos que la creencia misma en la legalidad constituye sensibilidades para quienes la idea de que exista un orden, una razón, una predictibilidad frente a la incertidumbre, la injusticia y la irracionalidad de la vida engendra una imagen del mundo diferente. El sujeto se reconforta al imaginar un mundo naturalmente justo y figurarse que está protegido, o lo contrario cuando es la ley la que lo persigue y lo oprime. La legalidad, como la moralidad, la transitoriedad o la fatalidad y los demás símbolos matriciales, son como estrellas que orientan al sujeto en el firmamento de una realidad social múltiple e inaprensible en su totalidad, y van dejando huellas como agua que labra silenciosa y tenazmente formas sobre la superficie de su sensibilidad. Algunas luminarias le serán más próximas que otras según su ubicación matricial y actividad cotidiana, pero todas serán referencias necesarias para proyectar su identidad y anclar su subjetividad a través de lo efímero de sus vivencias. (cf. Fig. 11)

FIG. 11 Matrices y símbolos

MATRIZ	SÍMBOLO
Familiar	Maternidad
Religiosa	Divinidad
Escolar	Autoridad
Médica	Enfermedad
Ocultista	Fatalidad

Jurídica	Legalidad
Militar	Honorabilidad
Deportiva	Triunfo
Turística	Transitoriedad
Financiera	Ganancia
Funeraria	Mortalidad
Nacional	Nacionalidad
Artística	Fantasía
Estatal	Responsabilidad
Global	Humanidad

Así, no todo es líquido y gaseoso en la cultura como han querido persuadirnos algunos intelectuales posmodernistas. Hay también sólidos, sintagmas densos, macizos, estables, perfectamente identificables que persisten a lo largo del tiempo. A éstos se aferran los sujetos y las instituciones que los ostentan y los exhiben, incluso mucho después de haber caducado, cuando lo que permanece es sólo una cáscara que oculta una médula fofa, corroida; de todos modos fijan, cautivan, atraen, justifican. Esos elementos macizos, como rocas para el litólatra, son los símbolos con los que cada matriz se legitima y logra adhesión. El símbolo, eminentemente material, está cargado de afectos, materias y tiempos, y por ahí se encabalga en la estética. En el símbolo, la significación semiósica se trueca en significancia estésica por el prendamiento. Aunque la vivencia de la identidad sea evanescente y dependiente de las diversas matrices en la cuales transitemos, no se resuelve por una búsqueda de ese supuesto yo auténtico y verdadero, oculto y perdido, tan codiciado por el existencialismo, el hippismo y el New Age. El sujeto es nómada pues transita de una identidad a otra en la medida en que se mueve de una matriz a otra. Por ello requiere de centros como focos de prendamiento, asideros a modo de hitos para no confundir identidades. Tal necesidad de sintagmas fijos para el prendamiento y la puesta en estética de las identidades resulta no menos urgente para los nómadas tradicionales como el gitano, el marinero y el judío errante, como para los actuales migrantes, traileros, taxistas e ilegales (no los "ambulantes" pues son sedentarios). Los primeros se aferran sus tradiciones, usanzas y rituales y los segundos a la somática de sus guisos (el chicano a sus chiles jalapeños, el árabe a su k'be, el asiático a su arroz al vapor), a la escópica de sus divinidades (estampitas de la

virgen y los santos domésticos), a la acústica de sus cantantes inmortales (de Pedro Infante a Om Kalsum), y a la léxica de su idioma hállense donde se hallen. Las rutas pueden cambiar, pero en la movilidad del nómada hay siempre una pulsión por lo permanente: *homo simbolicus* fijando, con una rúbrica, su identidad.

Remover el símbolo, ese punto relativamente estable de atracción y concentación de sentido en cada matriz, su centro de gravedad, implicaría la liquidación de la matriz y por ende de las identidades que genera (que pudiera equivaler a la desintegración del sol y en consecuencia del sistema planetario y subsistemas). Pero lo que mantiene a las redes matriciales en forma no es sólo el continuo flujo inter–semiósico que transmiten y las rutas habituales que recorren --además de la gravitación hacia sus símbolos-- sino la pegajosa textura de la estética no importa a qué escala y qué tan fino el filamento. Esta compleja urdimbre cultural y sus mecanismos de atracción son los que atañen a la Prosaica, disciplina que está por nacer en la teoría, aunque en la práctica su objeto tenga la antigüedad de la especie humana.

GLOSARIO

Acústica: comunicación por medio de sintagmas sonoros.
Aliteración: figura retórica que significa repetición de elementos semejantes (sonidos, figuras, palabras, espacios).
Alteridad: ser otro, sinónimo de otredad.
Anacoluto: figura retórica que implica una fractura repentina del discurso.
Antífrasis: figura retórica que significa un cambio de sentido.
Apoláustico: dedicado al placer.
Bioma: complejo de comunidades caracterizadas por un tipo distintivo de vegetación y mantenidas bajo condiciones climáticas de la región, como un desierto.
Catacresis: figura retórica en la que, al no disponer de un elemento, se sustituye por otro.
Cinética: modalidad de la dramática que manifiesta dinamismo o estatismo.
Com–presión: compactación de la dramática por la retórica.
Cronotopo: definición espacio–temporal de un evento u objeto.
Culturoma: conjunto de matrices caracterizadas por tipos distintivos de hábitos y actividades mantenidas bajo condiciones regionales de producción semiósica y material dependiendo en parte del bioma.
De–presión: vaciamiento de la retórica por disipación de la dramática.
Discurso: tejido material traslingüístico, intertextual y meta–subjetivo.
Dramática: coordenada de la Prosaica en que se despliega la actitud del sujeto.
Elipsis: figura retórica que significa supresión de elementos.
Enfática: acentuación de un elemento sobre los demás en un sintagma.
Enunciación/interpretación: proceso dual que ocurre en cada sujeto ya que el enunciante interpreta al tiempo que enuncia su discurso y su interlocutor no sólo interpreta sino construye y enuncia mentalmente una versión de lo que escucha.
Escópica: puesta en mirada, o cimunicación por medio de sintagmas visuales y espaciales.
Estesio–semiótica: semiótica de los sentidos o del gusto.
Estesis: procesos que involucran al ser vivo en tanto sujeto abierto al mundo.
Estética: teoría que estudia de los procesos de estesis.
Exotopía: lugar afuera, exterior a.

Ex—presiónXE “ex—presión”: actividad de la dramática a la retórica.
Fluxión: modalidad dramática que manifiesta flujo de sintagmas desde y hacia el sujeto de la enunciación por retención o expulsión de energía, tiempo o materia.
Géneros artísticos céntricos: géneros acreditados por el aparato legitimador del arte o intitución artística como propios de ésta: v.g. la ópera, la música clásica, la pintura de caballete etc.
Géneros artísticos periféricos: géneros no reconocidos por el aparato legitimador del arte o intitución artística ya sea por no estar producidos para la clase social legitimadora, o bién porque se dirigen a sentidos corporales que esta institución no reconoce como propios de su incumbencia (como el olfato, el gusto y el tacto) pero que sin embargo cumplen con los artibutos matriciales de diversión y fantasía: v.g. la alta costura, la perfumería, el rock, la telenovela.
Heteroglosia: diversidad de registros o subregistros en un enunciado, es decir, sintagmas mixtos.
HibridaciónXE “hibridación”: interpenetración de subjetividades o conciencias.
Hipérbole: figura retórica por aumento o exageración.
Identidad: construcción matricial de la persona por su presentación.
Im–presión: actividad comunicativa que fluye de la retórica a la dramática.
Individualidad: singularidad del ser.
Institución: organismo colectivo consolidado y establecido conforma reglas explícitas
Léxica: comunicación por medio de sintagmas verbales.
Matríz: organismo cultural colectivo o de tercer tercer orden
Objetivación subjetiva: acto de hacer perceptibles aspectos de la propia subjetividad hacia el destinatario.
Objetividad subjetiva: procesos de intersubjetividad en el sujeto.
Objetividad: intersubjetividad.
Obtuso: fuera de todo orden o expectativas, insólito.
Paradigma: contexto o sistema de selección en la enunciación o interpretación.
Perífrasis: figura retórica que significa desvío del lenguaje para evitar una notación tabú.
Poésica: lo referido a la poesía artística o no.
Poética: lo referido al artefacto artístico sea de elite o de masas.
Polifonía: multiplicidad de voces o actitudes.
Prendamiento: disposición subjetiva a vincularse ávidamente a un objeto, evento o situación.
Prendimiento: susceptibilidad de ser absorbido por un objeto, evento o situación.

Prosaica: estética cotidiana

Prósica: lo referido a la prosa artística o no.

Proxémica: modalidad dramática que manifiesta distancia o proximidad.

Re–presentación: vuelta a presentar.

Reticencia: figura retórica que significa interrupción súbita del discurso por un cambio del estado de ánimo o la dramática.

Retórica: coordenada de la Prosaica para la configuración discursiva.

Rol: función anónima de la persona determinada por el contexto.

Semiosis: procesos de intercambio de significación y significancia.

Semiótica: estudio de los procesos de semiosis.

Semio–estética: estudio de los procesos de percepción y atracción en la comunicación.

Sígnico: eje relativo a la producción de signos.

Significado: efecto de significación de un evento semiósico en el sujeto significante tanto el enunciante como el intérprete .

Significante: sujeto que significa un evento semiósico.

Signo: evento recortado del proceso semiósico que funciona por oposiciones y diferencias.

Símbolo: evento recortado del proceso semiósico que funciona por asociación de cargas de tiempo, materia o energía.

Sintagma: red de elementos combinados en la enunciación.

Socioestética: lo referido a la estética en el contexto social.

Somática: comunicación por medio de sintagmas corporales.

Subjetivación objetiva: acto del sujeto de aprehender aspectos de la realidad intersubjetiva.

Subjetividad: Condición de todo ser vivo y de su capacidad de percepción.

Subjetivismo objetivo: relativo al sujeto en tanto constituido desde la objetividad de lo social.

Sub–ob–jetivismo: visión integrada del subjetivismo y del objetivismo.

Suspensión: figura retórica en la que se retarda el enunciado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acha, Juan. 1996. *Introducción a la teoría de los diseños*. México: Trillas. 1ª reimpr.

Aphek, Edna y Tobin, Yishai. 1983. "On Image Building and Establishing Credibility in the Language of Fortune Telling". *Eastern Antropologist*. 36, 4:287–308.

Aristóteles. 1989. *Poética*. Versión de García Bacca. México: Editores Mexicanos Unidos. 2 ed.

Asín Palacios, Miguel. 1943. *La escatología musulmana en La Divina Comedia seguida de la historia y crítica de una polémica*. Madrid: CSIC 1943 2 ed.

Augé, Marc. 1998. *Los no lugares: Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

Bahro, Rudolf. 1979. *La alternativa; Crítica del socialismo realmente existente*. Barcelona: Materiales.

Bajtín, Mijail. 1990. *Estética de la Creación Verbal*. Tatiana Buvnova (trad.). México: Siglo XXI. 4 ed.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. 1988. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Michael Holquist (ed.) Caryl Emerson y Michael Holquist (trans.). Austin: University of Texas Press. 6ª impr.

Barthes, Roland. 1971. *Elementos de Semiología*. Alberto Méndez (trad.) Madrid: Alberto Corazón.

Barthes, Roland. 1974. *Investigaciones Retóricas I. La Antigua Retórica Ayudamemoria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Bateson , Gregory. 1972. *Steps to an Ecology of Mind*, Toronto: Random House.

Bateson, Gregory. 1991. *A Sacred Unity: Further Steps to an Ecology of Mind*. New York: Harper Collins.

Baudrillard , J. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978: 54–60. [Trad. francesa Pedro Rovira.

Baudrillard, Jean. 1981. *El Sistema de los Objetos*. México: Siglo XXI, 6 ed.

Bekoff, Marc y Byers, John A. (eds.) 1998. *Animal Play; Evolutionary, Comparative and Ecological Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press.

Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas. 1986. *La construcción social de la realidad*. Silvia Zuleta (trad.) Buenos Aires: Amorrortu. 8ª reimpr.

Beristáin, Helena. 1992. *Diccionario de retórica y Poética*. México: Porrúa. 3ª ed.

Bernstein, Basil. 1972. "Elaborated and Restricted Codes: Their Social Origins and Some Consequences". *The Ethnography of Communication*: 55–67.

Bettelheim, Bruno. 1974. *A Home For the Heart*. New York: York, Alfred A. Knopf.

Birdwhistell, Ray L. 1952. *Introduction to Kinesics*. Washington: Department of State, Foreign Service Institute.

Birdwhistell, Ray L. 1972. "A Kinesic–Linguistic Exercise: The Cigarette Scene" en Gumperz, J. y Hymes, D. (eds.) *The Ethnography of Communication*,: 381–404.

Bosmajian, Haig, A. 1971. *The Rhetoric of Nonverbal Communication*. Illinois: Scott, Foresman & Co.

Bouissac, Paul. [1985] 1992. "Circus, Clowns and Culture" en Alperson. Pp. 582–591, Tomado de *Circus and Culture. A Semiotic Approach.* Landman Md: University Press of America.

Bourdieu, Pierre y Jean Claude Passeron. 1981. *La reproducción; elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Barcelona: Laia.

Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. London: Routledge & Kegan Paul.

Bourdieu, Pierre. 1990. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Harvard University Press.

Brady, Emily. 2005. "Sniffing and Savoring; The Aesthetics of Smells and Tastes" en Light y Smith.

Brecht, Bertolt. 1976. "El pequeño organon para el teatro*" Escritos sobre teatro*, Vol. 3. Buenos Aires: Nueva Visión.

Broad, William. & Wade, Nicholas. 1982. *Betrayers of the Truth; Fraud and Deceit in the Halls of Science*. New York, Simon & Schuster.

Brown, R. Y Gilman, A. 1970. "The Pronouns of Power and Solidarity" en Fishman Readings in the Sociology of Language. La Hague: Mouton.

Bullough, Edward 1979. "Psychical Distance,"ed. Melvin Rader M. *A Modern Book of Esthetics; An Anthology*. New York: Holt, Rinehart Winston, 347–362. 5 ed.

Canguilhem, Georges. 1986. *Lo normal y lo patológico*. México: Siglo Veintiuno. 7a ed.

Ciolek, T. Matthew. 1983. "The Proxemic Lexicon: A First Approximation". *Journal of Nonverbal Behavior.* 8 (1):55–79.

Clarke, David. 1992. "The Icon and the Index: Modes of Invoking the Body's Presence". *The American Journal of Semiotics*, Vol 9 #1: 49–80.

Crawford, Donald W. 1982."Kant's Theory of Creative Imagination" *Essays in Kant's Aesthetics*, eds. Ted Cohen and Paul Guyer. Chicago: University of Chicago Press:. 151–178.

Danto, Arthur. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, London: Harvard University Press.

Danto, Arthur. 1987 [1964]. "The Artworld" *Philosophy Looks at the Arts*. Joseph Margolis (ed.) Philadelphia: Temple University Press.

Dewey, John . 1934. *Art as Experience*. New York, Perigee. (1980).

Dickie, George. 1964. "The Myth of the Aesthetic Attitude" Philip Alperson (ed). *The Philosophy of the Visual Arts*. New York/Oxford: Oxford University Press. (1992).

Dickie, George. 1984. *The Art Circle*. New York: Haven.

Dissanayake, Ellen. 1996. *Homo Aestheticus; Where Art comes From and Why*. Washington: University of Washington Press.

Dondis, D. A. *La sintaxis de la imagen*. 1976. Justo G. Beramendi (trad.) Barcelona: Gustavo Gili.

Druckman, Daniel. 1982. *Nonverbal Communication*. London: Sage Publications.

Ducrot, Oswaldo y Todorov, Tzvetan. 1978. *Diccionario enciclopedico de las ciencias del lenguaj.* Enrique Pezzoni. (Trad.) Mexico : Siglo XXI.

Durkheim, Emile. 1982. *Las formas elementales de la vida religiosa* Ramón Ramos (trad.) Madrid: Akal

Eagleton, Terry. 1990. *The Ideology of the Aesthetic*. New York: Blackwell.

Edelman, Gerald M. 1992. *Bright Air, Brilliant Fire: On the Matter of the Mind*. New York: Basic Books, ch. 2 &15.

Ekman, Paul and Friesen, Wallace V. 1975. *Unmasking The Face.* New Jersey: Prentice Hall.

Elizondo, Salvador. 1969. *El Retrato de Zoe y Otras Mentiras*. México: Joaquín Mortiz.

Engels, Federico. 1978. *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. México: Editores mexicanos unidos.

Ezzati, Abdulfazl. 1976. *The Spread of Islam: The Contributing Factors*. London: Islam College for Advanced Studies Press.

Foucault, Michel. 1984. *Las Palabras y las Cosas*. México: Siglo veintinuo, 14 ed.

Gibb, Hamilton Alexander Rosskeen Sir. 1952. *El mahometismo*. México: Fondo de cultura económica.

Giménez, Gilberto. 1991. "La identidad social o el retorno del sujeto en sociología". *Versión* #2 UAM.

Goffman, Erving. 1981 [1959] *La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana*. Hildegarde B. Torres Perrén y Flora Setaro (trad.) Buenos Aires: Amorrortu.

Goodman, Nelson. 1976. *Languages of Art*. Inidanapolis: Hackett.

Goux, Jean–Joseph. 1990. *Symbolic Economies*. New York: Cornell University Press.

Graetz, Heinrich. 1939. *Historia del pueblo de Israel* V.4. México: La Verdad.

Grice, H. Paul. 1975 "Logic and conversation." In Cole, P., and J.L. Morgan, eds. *Speech Acts*. New York: Academic Press, 41–58.

Groupe μ . 1993. *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*; Madrid: Cátedra (ed. 1990).

Gubern, Roman. 1996 *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.

Gubern, Roman. 1997. "Fabulación audiovisual y mitogenia" en Verón, E. & Chauvel, E., L. (comps.) *Telenovelas: ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona:Gedisa.

Guiraud, Pierre. 1989. *Semiología*. México: Siglo XXI, 16 ed.

Gumperz, John J. y Hymes, Dell. 1972. *Directions in Sociolinguistics*. Holt, Rinehart and Winston.

Gumperz, John. J. y Hymes, Dell. (eds.) 1972. *The Ethnography of Communication*, 66, # 6, parte 2.

Haas, John & Shaffir, William. 1982. "Taking on the role of Doctor: A Dramaturgical Analysis of Professionalization". *Symbolic Interaction*. 5,2: 187–204.

Hall, Edward T. 1963. "A System for the Notation of Proxemic Behavior*". American Anthropologist*. 65, 1003–26.

Hall, Edward T. 1983. *The Dance of Life; the other dimension of time*. New York, Anchor Books.

Hall, Edward T. 1988. *La Dimensión Oculta. México*. Félix Balcno (trad.) Siglo XXI, 12º ed.

Hattstein, Markus y Peter Delius.2001. *El islam, arte y arquitectura*. Berlin: Köneman.

Hauser, Arnold. 1969. *Historia social de la literatura y el arte* I, II, III. Madrid: Guadarrama.

Herzfeld, Michael. 2005. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation–State*. New York and London: Routledge. 2nd edition.

Hewes, Gordon, W. 1957. "Anthropology of Posture". *Scientific American*. 196 (Feb):123–32.

Hoffmeyer, Jesper 1996. *Signs of Meaning in the Universe*. trans. Barbara J. Haveland. Indianapolis: Indiana University Press.

Hoffmeyer, Jesper and Emmeche, Claus 1991. "Code–duality and the semiotics of nature". In *On Semiotic Modeling*, Myrdene Anderson and Floyd Merrell (eds.), 117–166. Berlin: Mouton de Gruyter.

Huizinga, Johan. 1955. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Boston: Beacon Press

Irvine, John Taylor. 1974. "Strategies of Status Manipulation in the Wolof Greeting", Bauman & Shrezer. *Explorations in the Ethnography of Speaking*. New York: Cambridge University Press. 167–191.

Jakobson, Roman. 1963. *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Minuit.

Johnson, Steven. 2003. *Sistemas emergentes: O qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y sofware*. México: Fondo de cultura económica.

Johnson; Paul. 1988. *A History of the Jews.* New York: Harper and Row.

Joseph, Isaac. 1999. *Erving Goffman y la microsociología*. Barcelona: Gedisa.

Kant, Immanuel [1790]1981 *Crítica del Juicio*. México: Porrúa.

Kendon, Adam. 1994. "Do Gestures Communicate?: A Review" *Research on Language and Social Interaction*, 27(3), 175–200.

Knapp, Mark L. 1972. *Nonverbal Communication in Human Interaction*. New York: H,R,&W.

Korsmeyer, Carolyn. 1999. *Making Sense of Taste. Food and Philosophy*. Ithaca: Cornell University Press.

Krampen, Martin. 1981. "Phytosemiotics". *Semiotica* 36(3/4), 187–209.

Krampen, Martin. 1998. "Proxemics: the secret of a humane architecture" *The Man and the City: Spaces, Forms, Meanings*. Saint Petersburg: Architecton.

Kuehn, Glenn.2005. "How Can Food be Art". *Aesthetics of Everyday Life*. Andrew Light and jonathan m. Smith. Eds. New York: Columbia University Press.

Kuhn, Thomas. 1970. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.

Labarca, Guillermo, Vasconi, Tomás; Finkel Sara y Recca, Inés. 1979. *La educación burguesa*. México: Nueva Imagen. 3ª ed.

Labov, William. 1966. "Hypercorrection by the Lower Middle Class as a Factor in Linguistic Change" in William Bright, *Sociolinguistics*: La Hague: Mouton. Pp. 84–102.

Lakoff, George and Johnson, Mark. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lakoff, George and Johnson, Mark. 1999. *Philosophy in the Flesh,* New York : Basic Books.

Levinas, Emmanuel. 1998 [1969] *Totality and Infinity: an Essay on Exteriority.* Alphonso Lingis (tr.) Pittsburgh: Duquesne University Press. 13ª imp.

Light, Andrew and Jonathan M. Smith (eds.) 2005. *Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press.

Lotman, Iuri, M. 1993."El símbolo en el sistema de la cultura" *Escritos* 9. BUAP.

Lotman, Yuri, M. 1990. *Universe of the Mind; A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington /Indianapolis: Indiana University Press.

Luhmann, Niklas. 1991. *Sistemas sociales: lineamientos para una Teoría General*. Silvia Pappe y Brunhilde Erker (trads.) México: Alianza, UIA.

Mandoki Winkler, Catalina Inés. 1991. *Estética y Poder*. México: UNAM (tesis doctoral)

Mandoki, Katya. 1994. *Prosaica: introducción a la estética de lo cotidiano*. México: Gijalbo.

Mandoki, Katya. 1998. "Sites of Symbolic Density: A Relativistic Approach to Experienced Space" in *Philosophies of Place* III (edited by Andrew Light) (New York: Rowman & Littlefield, 1998) 73-95

Mandoki, Katya. 1999. "Terror and Aesthetics: Nazi Strategies for Mass Organisation" *Renaissance and Modern Studies* V. 42:pp. 64–81. University of Nottingham

Mandoki, Katya. 1999a. "Aesthetics and pragmatics: conversion, constitution and the dimensions of illocutionary acts" in *Pragmatics and Cognition*. Vol. 7(2), 1999. pp. 313–337.

Mandoki, Katya. 2002. "The Secret Door: Reception Aesthetics of Telenovela" en Ruth Lorand (comp.) *Aesthetics and Television.* New York: Peter Lang.

Mandoki, Katya. 2003. "A Biological Mapping to Culture" *Journal of Contemporary Thought # 17.* The Maharaja Sayajirao University of Baroda, India. Louisiana State University & Central Washington University USA. Pp. 153–172.

Matsumoto, D. y Ekman, P. 1989. "American–Japanese Cultural Differences in Intensity Ratings of Facial Expressions of Emotion". *Motivation and Emotion*, 13(2):143–157.

Maturana, Humberto R. & Varela, Francisco J. 1992. *The Tree of Knowledge; the biological roots of human understanding*. trans. by Robert Paolucci. Boston: Shambhala.

Mauss, Marcel. 1990. *The Gift*: *The form and readon for exchange in archaic societies*. W.D. Halls (trans.) New Yok/London: Norton.

Merrell, Floyd 1994. *Signs Grow. Life Goes On*. Toronto: University of Toronto Press.

Min, Joosik. 1999. '*Fengliu'*, the Aesthetic Way of Life in East Asian Culture". *Filozofski Vestnik* Proceedings of the XIVth International Congress of Aesthetics. Liubljana. 131–140.

Parret, Herman. 1995. *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial.

Pelc, Jerzy. 2000. "Semiosis and semiosics vs. semiotics". *Semiotica* 128–3/4: 425–434.

Propp, Vladimir Yakovlevich. [1928] 1989. *Morfologia del Cuento*. Mexico: Colofón. 3ª ed.

Rodríguez Adrados, Francisco. 1983. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza.

Rossi–Landi, Feruccio. 1970. El lenguaje como trabajo y como mercado. Caracas: Monte Avila. Italo Manzi (tr.) de Il linguaggio como lavoro e como mercato. Milano: Bompiani 1968.

Russell, Bertrand. 1964. *A History of Western Philosophy*. New York: Simon and Schuster. 10ª reimpr.

Quinet, M.L. 1981. "Food as Art: The Problem of Function". *British Journal of Aesthetics*. 21,1: 159-171.

Sachar, Abram León. 1966. *A History of the Jews.* Toronto: Random House.

Sahlins, Marshall. 1988. 'Le pensée bourgeoise' *Cultura y razón práctica*. Barcelona: Gedisa. 166–218

Saito, Yuriko. 2005. "The Aesthetics of Weather" en *The Aesthetics of Everyday Life.* Andrew Light y Jonathan Smith (comps.). New York: Columbia University Press.

Saussure, Ferdinand de. 1967. [1916] *Curso de Lingüística General*. Mauro Armiño (trad.) Buenos Aires: Losada.

Scheflen, Albert. E. 1972. *Body Language and the Social Order*. NewJersey: Prentice Hall.

Searle, John. 1969. *Speech Acts; an essay in the philosophy of language*. London: Cambridge University Press.

Searle, John. 1976. "A Classification of Illocutionary Acts" *Language and Society* 5: 1–23.

Sebeok, Thomas A. and Jean Umiker–Sebeok (eds.). 1991. *Biosemiotics. The Semiotic Web*, Berlin/New York: Mouton de Gruyter,.

Shah, Idries. 1971. *The Sufis*. London: Fletcher & Son. Reimpr.

Shusterman, Richard. 1992. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. New York: Blackwell.

Shuy, Roger W. 1987 "Conversational Power in FBI Covert Tape Recordings". Kedar, Leah (ed.) 1987. *Power Through Discourse*. Norwood, Ablex: 43–56.

Sibley, Frank. 2001 "Tastes, Smells, and Aesthetics" en *Approach to Aesthetics; Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, John Benson, Betty Redfern and Jeremy Roxbee–Cox (eds.) Oxford: Clarendon Press.

Stolnitz, Jerome. [1960] 1992. "The Aesthetic Attitude" en Alperson (ed). *The Philosophy of the Visual Arts*. New York/Oxford: Oxford University Press.

Streeck, Jürgen. 1994. "Gesture as Communciation II: The Audience as Co–Author". *Research on Language and Social Interaction*, 27(3),239–67.

Stuhr, John J. 1997. *Genealogical Pragmatism*. New York: SUNY.

Suvakovic, Misko. 2002. "Discourses of Hegemony" ponencia en el coloquio *Hegemony in Art and Cutlure*. Ljublana.

Tedeschi, Mario. 1992. *Polémica y convivencia de las tres religiones*. Colección Sefarad. Madrid: Mapfe.

Telfer, Elizabeth. 1996. *Food for Thought: Philosophy and Food*. London: Routledge.

Too, Lillian. 1996. *The Complete Illustrated Guide to Feng Shui*. New York: Barnes and Noble.

Trager, George L. 1958. "Paralanguage: A First Aproximation", *Studies in Linguistics,* 13:1,2. 1–10.

Tripp, Susan.E. 1972. "On Sociolinguistic Rules: Alteration and Co–occurrence" Gumperz. y Hymes , (eds.) 218–233.

Turner, Bryan, S. 1984. *The Body and Society*. Oxford: Basil and Blackwell.

Uexküll, Jakob von. 1957. A stroll through the worlds of animals and men. In *Instinctive Behavior: The Development of a Modern Concept*. ed. and trans. Claire Schiller, New York: International Universities Press, 5–80. reprinted in *Semiotica* 89(4): 319–391.

Uexküll, Jakob von. 1982. "The theory of meaning". *Semiotica* 42(1), 25–82.

Uexküll, Thure von, Geigges, Werner and Herrmann, Jörg M .1993. Endosemiosis. *Semiotica* 96-1/2, 5-51.

Uexküll, Thure von.1999. The relationship between semiotics and mechanical models of explanation in the life sciences. *Semiotica* 127-1/4, 647-655.

Vanderveken, Daniel. 1985. "What is an illocutionary force" Marcelo Dascal (ed.) *Dialogue: An Interdisciplinary Approach*. Amsterdam: John Benjamins, 181–204.

Veblen, Thorstein. 1974. *Teoría de la clase ociosa*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.

Verón, Eliseo. 1974. "Para una semiología de las operaciones translingüísticas". *Lenguajes: Revista de lingüística y semiología*. Año 1. #2. Diciembre: 11–36.

Verón, Eliseo. y Chauvel Escudero, Lucrecia. (comps.) 1997. *Telenovelas: ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona:Gedisa.

Watson, O. Michael. 1970. *Proxemic Behavior; A Cross–cultural Study*. La Hague: Mouton.

Weitz, Morris. 1987. "The Role of Theory in Aesthetics" Margolis, J. (ed.) *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple University Press. 3 ed. (1987)

Weitz, Morris. 1989. "Wittgenstein's Aesthetics" George Dickie, Richard Scalfani & Ronald Roblin (eds). *Aesthetics; A Critical Anthology*. 2 ed. New York: St Martins Press.

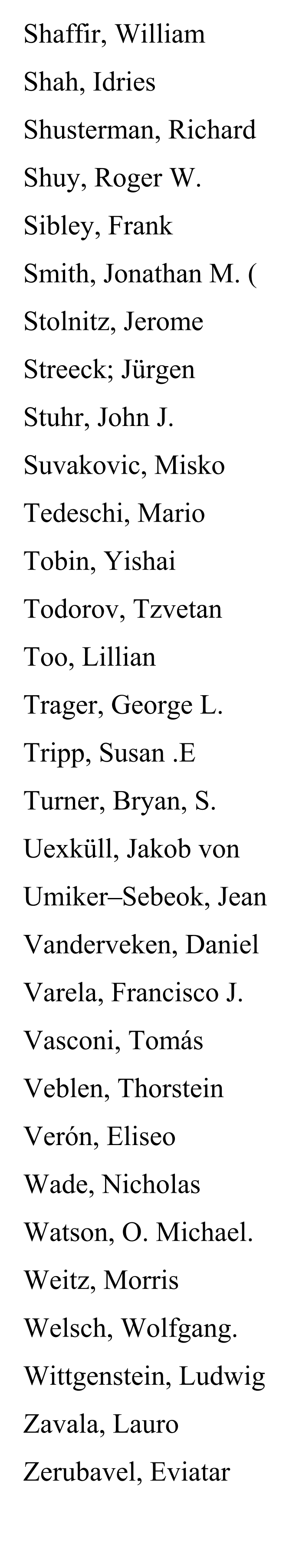
Welsch, Wolfgang. 2005. "Sport Viewed Aesthetically, an Even as Art?" en *The Aesthetics of Everyday Life.* Andrew Light y Jonathan Smith (comps.). New York: Columbia University Press.

Wittgenstein, Ludwig. 1958. *Philosophical Investigations*. Anscombe, G.E.M. (trad.), New York: Blackwell. 2 ed.

Zavala , Lauro. 1997. *Permanencia voluntaria: el cine y su espectador*. Xalapa: Universidad Veracruzana. 1ª reimpr.

Zerubavel, Eviatar. 1985. *Hidden Rhythms: Schedules and Calendars in Social Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

INDICE ONOMÁSTICO



Shaffir, William

Shah, Idries

Shusterman, Richard

Shuy, Roger W.

Sibley, Frank

Smith, Jonathan M. (

Stolnitz, Jerome

Streeck; Jürgen

Stuhr, John J.

Suvakovic, Misko

Tedeschi, Mario

Tobin, Yishai

Todorov, Tzvetan

Too, Lillian

Trager, George L.

Tripp, Susan .E

Turner, Bryan, S.

Uexküll, Jakob von

Umiker–Sebeok, Jean

Vanderveken, Daniel

Varela, Francisco J.

Vasconi, Tomás

Veblen, Thorstein

Verón, Eliseo

Wade, Nicholas

Watson, O. Michael.

Weitz, Morris

Welsch, Wolfgang.

Wittgenstein, Ludwig

Zavala, Lauro

Zerubavel, Eviatar

INDICE TEMÁTICO Y ONOMÁSTICO

[es necesario agregar el nombre completo@@@]

INDICE DE TABLAS

FIG.3

FIG.4

FIG.5

FIG.6

FIG.7

FIG.8

FIG.9

FIG.10

FIG.11

NOTAS

[1] Todas las traducciones al español de citas bibliográficas en inglés o francés son mías.
[2] Al respecto de la biosemiótica del que derivo el concepto de bio-estética, refiero al lector a Sebeok & Sebeok 1991, Hoffmeyer 1996, Merrell 1994; respecto a la fitosemiótica véase Krampen, 1981. Es oportuno señalar que este concepto de bioestética nada tiene que ver con una propuesta de explicación darwinista del arte (Dissanayake 1996) y mucho menos la manipulación de la biología como técnica cosmética con fines “estéticos” (usando al término como sinónimo de belleza).
3 http://www.edge.org/3rd_culture/ramachandran/ramachandran_p1.html
[4] Propuse este modelo octádico desde mi tesis doctoral (Mandoki 1991) y lo he aplicado y refinado en estos 15 años, aunque cambié algunos términos que se prestaban a ambigüedades.
[5] Respecto a los dos ejes, el simbólico y el sígnico, refiero al lector al Tomo I.
[6]Vanderveken (1985, 185–88) siguiendo a Searle, habla del grado de fuerza de las condiciones de sinceridad de un enunciado. Este problema no nos preocupa aquí, pues implica una indagación psicológica.
[7] Michael Herzfeld (2005, 183) --profesor de la antropología en Harvard –también insiste en la importancia de la retórica en las interacciones cotidianas. Sugiero revisar su propuesta.
[8] Scheflen (1972); Druckman (1982); Bosmajian (1971), Hewes (1957), Kendon (1994), Ekman y Friesen (1975), Knapp (1972), Streeck (1994) entre otros.
9 Respecto a la estética del olor y el sabor, cf. Sibley (2001) y Brady (2005).
[10] Originalmente denominé a este registro como “icónico” por estar derivado del griego *eikón* , que significa figura, semejanza, imagen. Sin embargo, a raíz el desarrollo que ha tenido en la semiótica peirceana el término de “icono”, particularmente los fenómenos de iconismo en la lengua como fenómeno de semejanza y sus múltiples aplicaciones, opto por abandonar ese término para evitar confusiones.
[11]Sobre estas tres dimensiones, y sobre la diferencia entre fuerza y peso ilocutivo, véase Mandoki 1999a.
[12] Respecto al término de prendamiento y prendimiento, véase Tomo I cap. 8.
[13] Lo que denomino por “cronémica”, es decir, el estudio del uso social del tiempo, ha sido explorada inicialmente por Zerubavel (1985). Hall (1988 212-14) le dedica un par de páginas. Véase también el capítulo que le dedico a este tema en mi *Estudios bioculturales* en proceso de publicación).
[14] El término de “fluxión” aquí utilizado no tiene nada que ver con el método de las fluxiones del cálculo de Newton.
[15] Estas combinaciones recuerdan las propuestas por Verón (1974, 14-15) respecto a las reglas constitutivas de la materia significante con otras dimensiones (sustitución/contigüidad, discontinuidad/continuidad, arbitrariedad/no arbitrariedad, no similaridad/similaridad), categorías que parecen algo arbitrarias, y en donde descarta 8 conjuntos como inviables o contradictorios y mantiene los otros 8 como viables. En la socioestética me parece prematuro asegurar la imposibilidad de ciertas combinaciones, y delegaré a futuras aplicaciones empíricas de este modelo justificar cuáles conjuntos son viables y cuáles no.
[16] Véase Tripp (1972), Brown & Gilman (1970).

[17]Matsumoto y Ekman (1989) realizaron un interesante estudio comparativo entre americanos y japoneses en este rubro y concluyeron que la intensidad de la expresión facial varía culturalmente, contradiciendo el supuesto de la universalidad de la enfática somática facial.
[18] Los autores mencionan rituales, ceremonias, objetos físicos representativos y gestos donde apuntan a la presencia de la somática y la escénica, pero no profundizan en el papel que tienen estas otras manifestaciones.
[19] Por ello, no voy a utilizar los conceptos de "mundos" de socialización primaria y "submundos" de socialización secundaria (Berger y Luckmann 1986, 174) puesto que todos subyacen en el sujeto. Tampoco voy restringir el concepto de los "roles" a esta última, ya que aún en la matriz familiar operan los roles como padre, madre, hijo, abuelo etc.
[20] Por "valor", Saussure entiende exclusivamente al efecto lingüístico por oposiciones y diferencias. Quepa distinguir esta acepción, así como la distinción de Marx respecto al valor de uso y valor de cambio, de la aquí propuesta en la dimensión estética como valor respecto al prendamiento.
[21] Entiendo al término de "sinécdoque" como lo que refiere al todo por la parte, y por "metáfora" a la acepción cognitiva propuesta por Lakoff y Johnson donde establecen que "*la esencia de la metáfora es comprender y experienciar una cosa en términos de otra*". (1999; 1980, 5 cursivas en el original)
[22] Como lo menciono en el Tomo I, el término *co-subjetividad* fue propuesto por Parret (1995, 6-7) y resulta perfecto para expresar esta constitución compartida de ser sujeto. Sólo en la individualidad estamos totalmente solos, pues así nacemos y morimos.
[23] Respecto a esta distinción entre matriz e institución, he abundado en *Estudios bioculturales* (en proceso).
[24]He escuchado de primera mano que está en venta incluso el privilegio de salir secretamente a cenar con el director del reclusorio a un lugar fuera de éste (proxémica y cinética somática).
[25] Agradezco a mi informante anónima por describirme estos detalles.
[26] Respecto al concepto de "culturoma". Véase Mandoki 2003.
[27] Véase Turner (1984, 175- 180) , particularmente en su análisis de Filmer.
[28] Véase el clásico trabajo de Durkheim (1982)sobre este tema.
[29] http://history.hanover.edu/texts/wurz.html. 10/01/2006
[30] El término de "judaico" deriva de Judea, el territorio al oeste del río Jordán cuya capital era Jerusalen en tiempos bíblicos. El término "hebraico" deriva de *ivrim* del verbo *laavor* pasar o cruzar.
[31] Al respecto de la posición particularista, puede consultarse al Rabino Danny Horwitz, http://www.jewish.com/askarabbi/askr3880.htm
[32]Al respecto de la estética como constitutiva, ver Mandoki (1999a).
[33] Otros pensadores dignos de mencionarse en esta matriz son Samuel Ibn Nagdela (992-1055), Isaac ben Jacobo Alfesi (1013-1103) y Rabi Salomón Itzjaki (1040-1105) conocido como Rashi, todos ellos grandes maestros, poetas, filólogos y talmudistas.
[34]Cf. Graetz (1939, 283-323).
[35] Según una leyenda, las palabras escritas a la divinidad por lo fieles judíos en pequeños papeles insertados entre las cada vez más escasas rendijas del Muro de las Lamentaciones son las que lo han sostenido durante milenios.
[36] La importancia de la música en esta matriz se expresa elocuentemente en la cantidad de músicos que han emanado de ella: Felix Mendelssohn, Jacques Offenbach, Ernest Bloch, Gustav Mahler, George Gershwin, Aaron Copland, Leonard Bernstein, Arnold Schoenberg e intérpretes como

Itzjak Stern, Yehudi Menuhin, Pinchas Zukerman, Joseph (Joska) Szigeti, David Oistrakh, Jascha Heifetz, Itzjak Perlman, Arthur Rubinstein, Lorin Maazel, Nathan Milstein entre muchos otros.

[37] La circuncisión era una práctica pre-abrahámica, pero sólo a partir de esta matriz adquiere el sentido de pacto con Dios.

[38] El cubrirse la cabeza se entiende como somática porque no se trata de la escénica de "usar una gorra" para exhibirla sino del acto corporal de cubrirse en presencia de Dios.

[39] http://chinese-school.netfirms.com/Jews.html 10/01/2006

[40] El Cisma Protestante establece transformaciones en todos los registros: en el registro escópico es iconoclasta y denuncia la idolatría de vírgenes los santos, y en el registro léxico abre al posibilidad de la lectura directa de la Biblia y su difusión cuando Lutero aprovecha el invento de Gutenberg, la traduce al alemán y la difunde entre los grupos seculares. En el registro somático, Lutero anula el requisito del celibato al permitir el matrimonio a los sacerdotes y eliminar la institución monacal y conventual; en el registro acústico compone varios himnos para el ritual.

[41]La doctrina de la revelación directa de Santo Tomás deriva de *Guía de Perplejos,* según el ilustre medievalista español Miguel Asín Palacios (citado por Tedeschi 1992, 98-99).

[42] Quepa mencionar en este registro el San Benito, la túnica con la cruz con que eran marcados los acusados por la Inquisición.

[43] Hay debates en la comunidad islámica en cuanto al analfabetismo de Mahoma, pues para algunos vuelve más milagrosa la revelación del Corán, mientras para otros no enaltece al profeta.

[44] http://www.quraan.com/Spanish/Surah44.asp

[45] Miguel Asín Palacios (1943) citado por Tedeschi (1992, 58).

[46] Resulta conmovedora la carta de un joven musulmán quien le pregunta a su *imán* si habría algún modo de conservar su colección de CD's a cambio de dar una cantidad mayor de limosna, petición a la que el *imán* se niega, pues "Ala Ta'ala sabe mejor". Ver http://islam.tc/ask-iman/index.php con el Mufti Ebrahim Desai.

[47] A pesar de su interdicción a la música instrumental, la matriz árabe conserva instrumentos de tesitura tan particular como el *ud* o laúd, el *dunbuk* o tambor de una sola cabeza, el *daf* o tambor de arco , el *quanun* o cítara y el *nay* o flauta árabe de caña, y *nafir* o trompeta. La escala árabe de 24 semitonos, 30 ritmos y los 30 modos (en lugar de los 12 tonos y los 2 modos mayor y menor de la música occidental) generan un mundo aural particular. De ahí emerge la incomparable Um Kultum.

[48] Cabe destacar que aunque se practiquen en esta matriz, ni la circuncisión ni la clitorotomía son mencionadas en el Corán,.

[49] La postración no es exclusiva de esta matriz, pues en actos de especial devoción, la clase monacal de matrices como la católica y la budista se postra en el suelo, pero sólo en la islámica la postración es cotidiana.

[50] También ayunaban para el *Ashura*, que coincide con el *Yom Kipur* judío, el día 10 de Moharrán, pero esa costumbre se abolió por su afinidad demasiado obvia al judaísmo.

[51] Según Sheikh Palazzi, la tradición islámica afirma que hay 72 esposas para cada creyente que es admitido al paraíso, no sólo para cada mártir, según el *Hadith* compilada por Al-Tirmidhi en el *Sunan* (Volumen IV, capítulos "Los aspectos del Paraíso descritos pro el Mensajero de Alá) y el capitulo 21, "Sobre la recompensa más pequeña para las gentes del Paraíso" *Hadith* 2687.

[52]Las inquietudes que muestran los miembros de esta matriz respecto a su cuerpo en las preguntas hechas a su imán pueden atestiguarse recorriendo páginas de internet como http://islam.tc/ask-iman/index.php con el Mufti Ebrahim Desai.

[53] Desde luego hay formas de culto modernas y posmodernas como los ritos *New Age* y la actual moda de la resurrección de ceremonias de la brujería medieval en Estados Unidos.

[54] La obligación principal para el judío enfatiza, más que su fe, la conservación del *shabat*, al consagrar uno de cada siete días en obediencia al Cuarto Mandamiento "Seis días trabajarás, y harás toda tu obra; mas el séptimo día es reposo para tu Dios; no hagas en él obra alguna, tú, ni tu hijo, ni tu hija, ni tu siervo, ni tu criada, ni tu bestia, ni tu extranjero que está dentro de tus puertas." La enfática del sábado marca una distinción entre lo profano y lo sagrado por un ritmo cíclico en el tiempo. Celebra la milagrosa creación del mundo asociada a la fertilidad, por lo que el acto sexual integra y simboliza la unión del macrocosmos y microcosmos humano. Es el día del deleite y de la meditación, del gozo de la vida y de la gratitud, del misticismo y del erotismo. (Zerubabel 1985, cap. 4). En la léxica no sólo se rezan plegarias especiales para ese día, sino que la mente se enfoca a pensamientos distintos de las preocupaciones de días profanos. En la enfática acústica se cantan canciones y el avecinamiento del sábado se marcaba a seis intervalos soplados por el cuerno de carnero o la trompeta desde el Templo hace dos mil años. En la enfática somática, el judío devoto se sienta de manera particularmente dignificada durante el *shabat*, camina con mayor lentitud y mueve los objetos de una manera característica. En la enfática escópica viste ropa y accesorios de mejor de calidad y prepara la mesa con su mejor vajilla en el principal lugar de la casa. Como Abraham Joshua Heschel lo señala, el *shabat* "no es una fecha, sino una atmósfera" (Zerubavel 1985, 117) que se constituye por mediaciones estéticas. En este sentido, el *shabat* define al tiempo como lugar de la sensibilidad por excelencia, del goce de vivir. ("La sensibilidad es lo finito como contento" decía Levinas 1998, 135).

[55] En 1920, en la Conferencia de San Remo, se definió esa zona como parte del mandato británico ver mapa http://en.wikipedia.org/wiki/Image:PalestineAndTransjordan.png

[56] Me he ocupado de la distinción entre lo matricial y lo institucional en un trabajo presentado en Casa Lamm julio de 2003, intitulado "Los tejidos duros y blandos de la cultura ", y forma parte de *Estudios bioculturales* (en proceso).

[57] No exagero: el ejemplo lo tomé de un festival escolar en que participaron mis hijos cuando pequeños.

[58] Esta distinción entre imaginación productiva y reproductiva en Kant fue tratada por Crawford (1982, 151-178).

[59] Me viene a la mente el estado de contemplación estética en que incurre el personaje Beverly de la película *Dead Ringers* de David Cronenberg al admirar un útero con tres cervix, y que lo impulsa al abismo emocional,

[60] La exitosa serie televisiva Nip-Tuck exhibe las maniobras en el cuerpo humano como se destripa una res.

[61] La sesión consignada por Aphek y Tobin tiene 4 bloques; cada uno gira alrededor de un sintagma enfático: "armonioso" en el primero, "energía" en el segundo, "estructura" o "estudio" en el tercero e "imaginación" en el cuarto, donde el adivinador repite casi en cada frase la palabra imaginación, que he subrayado para fines de énfasis:

[62]http://members.tripod.com/psychicservices/psychicservices/?hop=ad2go.psychicgrl

[63] http://www.greetingsamerica.net/spell.asp

[64] Le recuerdo al lector despistado que el concepto de prendamiento está plenamente explicado en Tomo I, cap. 8.

[65] Precisamente es esta carga simbólica de fantasía la que le otorga mayor valor a un original que a una copia en la pintura, aún cuando ésta pudiera estar en mejores condiciones visuales (de estesis) que aquélla (como una impecable réplica del ya deteriorado original de la *Ultima Cena* de

Leonardo da Vinci), pues sólo el original tiene las huellas de la imaginación creativa. La carga temporal que caracteriza a los símbolos se expresa también en la permanencia, a veces milenaria, de obras de arte a través de generaciones muy distantes en el tiempo y en el espacio de sus creadores y espectadores originales, carga de la que carecen las réplicas. De hecho una replica antigua de una obra original se convierte con el tiempo en un original con valor propio, como el caso de algunas Venus y odaliscas.

[66] Este sentido de versión otra, o di-versión se expresa en el *divertimento* musical o el *divertissement*.

[67] Contra la pesada tradición que ignora totalmente estos aspectos ambientales de las experiencias en la matriz artística, Yuriko Saito (2005, 258) los toma en cuenta y señala que es necesario abstraernos de ellos para enfocarnos al objeto artístico. Me parece que la atención no es binaria, como se implica en la propuesta de Dickie que analicé en el Tomo I cap. 3, es decir, no se prende y se apaga como los bits de la computadora. Más bien es tetradimensional de modo que en la atención hay aspectos remotos, cercanos, latentes, en foco, fuera de foco, disperso, concentrados etc. Por lo tanto, todos estos factores están presentes con distinta intensidad en la experiencia artística.

[68] Véase también Sibley (2001), un autor clásico de la teoría estética, en ese texto recientemente publicado.

[69] Un ejemplo es el Costume Institue del Metropolitan Museum of Art, que asume implícitamente a la moda y el vestido como una forma de arte el exhibirla en su espacio consagratorio. Me pregunto si en algunas décadas los sex toys no serán considerados artísticos de algún modo.

[70] Me refiero a Bertrand de Born, Marcabru, Bernard de Ventadour, Peire Vidal, Rambault de Vaqueiras, Folquet de Marseille, Raimon de Miraval, Aimeric de Peguilhan y Guirant Riquier.

[71] La prostitución infantil es totalmente ajena a esta categoría, pues sus víctimas no son enunciantes ni profesionales, ni comprenden plenamente el sentido de lo que se les impone, ni hay libre juego de la fantasía, etc. Este caso de enorme violencia es de pertinencia a la estética porque lastima y quiebra la sensibilidad del menor como un caso particularmente brutal de prendimiento, pero no concierne a la matriz artística.

[72] Me tocó ver un performance de Serpa en el Foro de arte contemporáneo a principios de los ochentas en que pasó con una papa entre el público para que le clavara unos cuchillos, y al terminar vimos horrorizados que los cuchillos se habían atravesado la papa hiriendo la mano del artista. Ahí mismo y en otros lugares, Kurtycz acostumbraba hincarse con las rodillas desnudas sobre vidrios rotos y cosas semejantes.

[73] Esta participación del público recuerda la reacción de los primeros espectadores de cine cuando huyeron despavoridos de la sala de proyección al ver la locomotora filmada por los Lumiere creyendo que se le venía encima.

[74] K. Mandoki " La configuración matricial de la cultura" Congreso Internacional de Filosofía de la Cultura y Filosofía Intercultural: Morelia 27-31 agosto Universidad Michoacana SMH. 2002.

[75] Agradezco las discusiones sobre el tema a Amilcar Paris Mandoki, cuya lógica implacable me permitió detectar inconsistencias en mi argumentación.

76 Entre los primeros en denunciar esta forzada categorización que borra diferencias culturales está Juan Acha, a la que hay que agregar también la de borrar diferencias funcionales.

77 Al respecto tuve una deliciosa discusión con Raquel Tibol quien, por supuesto, no acepta que se le niegue la categoría de "arte" a las manifestaciones estéticas faraónicas. Supongo que el monumento de la Coatlicue será considerada por esta crítica como una obra de arte, en línea con el esfuerzo de Paul Westheim de llamar la atención del *artworld* hacia la producción estética

mesoamericana. Museizadas y extraídas de su contexto, estas obras se convierten en estética de Estado, aunque el régimen ya no sea la teocracia faraónica o azteca sino el Estado nacionalista egipcio y mexicano.

[78] El *pret a porter*, en cambio, no es arte sino diseño intermatricial (ropa para enfermeras, secretarias, uniformes militares y escolares, trajes para ejecutivos y burócratas) que resuelve la necesidad de vestirse para representar adecuadamente el rol asignado. Precisamente por ser intermatricial, el diseño –arquitectónico, de modas o muebles, gráfico o de empaques-- no es parte de la matriz artística, pues contribuye con el registro escénico a matrices muy distintas. Cf. Mandoki 2003.

[79] Tras la derrota del régimen talibán en Afganistán que había prohibido por años la televisión, el nuevo estado afgano logra transmitir 3 horas diarias entre las cuales una es la telenovela mexicana "Mirada de Mujer". Las preocupaciones amorosas por la diferencia de edad entre la protagonista y su pretendiente o los problemas de la hija anoréxica han de haber resultado bastante exóticos en una sociedad al borde de la hambruna y que cubría a sus mujeres con la burka.

[80] En la obra *Roseland* de este autor, cabe notar la proxémica somática corta de los bailarines con movimientos cotidianos, mientras que en la sintaxis y la semántica esta proxémica se alarga al no narrar una historia como la que buscaba el público del ballet clásico. En este caso, la abstracción de la pintura es análoga al montaje de sensaciones corporales y anímicas con crispamientos rítmicos, repeticiones y ediciones en video que brotan de la experiencia diaria pero son estilizadas en la obra.

[81] Sobre proyección metafórica veáse Lakoff y Johnson (1980, 5) cf. nota 21; sobre carografía neuronal cf Edelman (1992)

[82] Respecto a la diferenciación entre individualidad, subjetividad, identidad y rol, véase Tomo I capítulo 6.